



ESTUDOS DE TEATRO

A VIVÊNCIA TEATRAL ENTRE 1771 E 1860

O que nos dizem as leis

MARIA EMÍLIA DOS RAMOS COSTA

MESTRADO EM
ESTUDOS DE TEATRO

2014



ESTUDOS DE TEATRO

A VIVÊNCIA TEATRAL ENTRE 1771 E 1860

O que nos dizem as leis

MARIA EMÍLIA DOS RAMOS COSTA

Dissertação orientada pela Prof. Doutora Maria Helena Serôdio
e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
para a obtenção do grau de Mestre em Estudos de Teatro

2014

Resumo

A actividade teatral enquanto manifestação social necessita de ser regulada, sendo as principais leis nacionais que, entre 1771 e 1860, se destinaram a prover tal desiderato, o objecto de estudo deste trabalho, que procura, paulatinamente, na aparente secura da linguagem legislativa, apreender os comportamentos, as interacções, a dinâmica e os anseios dos intervenientes desse microcosmo teatral. As leis revelam ao mesmo tempo que disciplinam, pois só se preceitua sobre a realidade, pelo que, através delas, procurámos apurar como eram os autores dramáticos, os actores e os ensaiadores, bem como as relações de força se estabeleciam entre eles. Reflectimos também sobre qual o papel das atrizes no tecido social da época, como reagia o público a esta actividade cultural e qual a relação da censura com o espaço artístico. As leis são um manancial inesgotável de informação.

Palavras-chave: Alvará de 17 de Julho de 1771, Decreto de 15 de Novembro de 1836, Almeida Garrett, censura teatral, proibição do voto das atrizes.

Abstract

The theatrical activity as a social event needs to be regulated. The object of study of the present work is the national laws that, between the years of 1771 and 1860 were intended to provide such goal. This work seeks gradually to grasp behaviors, interactions, dynamics and concerns of stakeholders of such theatrical microcosm, in spite of the apparent dryness of the legislative language. At the same time that laws discipline they also disclose, since only reality is regulated. Therefore it is through those laws that we tried to understand playwrights, actors and directors, as well as the power relations established between them. We also focused on the role of the actresses in the social fabric at that time and on how the audience reacted to this cultural activity along with the type of relationship between censorship and the artistic field. Laws are an inexhaustible source of information.

Keywords: Royal Charter of 17 July 1771, Decree of November 15th 1836, Almeida Garrett, theatre censorship, actresses' prohibition of voting.

A dissertação segue a ortografia anterior ao Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa em vigor desde 2009.

Agradecimentos

Os primeiros agradecimentos vão para a minha orientadora, Professora Doutora Maria Helena Serôdio, que acreditou sempre na concretização desta dissertação de mestrado e que me apoiou na maratona de insónias e tormentos que permitiram a sua realização. Muito é devedora a presente dissertação da sua crítica sagaz e do permanente e inteligente contributo. Foi um privilégio ter usufruído da sua orientação.

Seguidamente agradeço ao Professor Guilherme Filipe que, com as suas insistências, me motivou para este tema e sem o qual a legislação relativa à actividade teatral nunca teria sido objecto da minha persistente investigação.

Estendo também a minha gratidão ao Professor Doutor José Pedro Serra com quem muito aprendi e que não esquecerei.

Agradeço ainda à Paula Silva pela sua preciosa ajuda no inglês, à Cristina Guerra pelos valiosos esclarecimentos e à Ana Neto pelo seu permanente e inesgotável apoio.

Não posso esquecer também todos os meus amigos que me motivaram, compreenderam e se preocuparam. A eles um muito obrigada.

E finalmente, aos meus pais.

Índice

| | |
|---|------------|
| Resumo e Palavras-chave | 1 |
| Agradecimentos | 2 |
| Índice de imagens | 4 |
| Introdução | 6 |
| 1 – Dos actores | 9 |
| 1.1 – Da nobilitação à infâmia | 10 |
| 1.2 – Da consagração | 25 |
| 1.3 – Do paternalismo estatal | 40 |
| 2 – Dos autores, ensaiadores e público | 55 |
| 2.1 – Da progressiva protecção do autor | 56 |
| 2.2 – Da nebulosidade do ensaiador | 71 |
| 2.3 – Dos desregramentos do público | 85 |
| 3 – Da gestão à técnica legislativa | 100 |
| 3.1 – Das sociedades teatrais ao Estado | 101 |
| 3.2 – Do legislador imperfeito | 117 |
| 3.3 – Da proibição social | 131 |
| Conclusão | 144 |
| Bibliografia | 149 |
| Anexo | 158 |

Índice de imagens

| | | |
|-----------|---|-----|
| 1. | Portrait of La Signora (Anna) Zamperini in the Character of Cecchina in La Buona Figliuola, three-quarter length, in a white and pink dress and bonnet, After Nathaniel Hone the Elder, 1800. http://www.artnet.com/artists/nathaniel-hone-the-elder/past-auction-results . http://artoftherococoera.tumblr.com/post/45527554832/monsieurleprince-after-nathaniel-hone-the-elder . | 24 |
| 2. | Theatro de D. Maria II em Lisboa, Litografia colorida. Lisboa: Veríssimos Amigos, 1850. http://www.museudacidade.pt/Coleccoes/Gravura/Paginas/Theatro-de-DMaria-II-em-Lisboa.aspx . | 39 |
| 3. | Retrato da actriz Emília das Neves. Biblioteca-Arquivo do Teatro Nacional de D. Maria II, ou http://opsis.fl.ul.pt/Infographic/Index?typology1=Retratos%2B . | 54 |
| 4. | J.B. de Almeida Garrett in <i>Revista contemporanea de Portugal e Brazil</i> , volume V, Abril de 1864. Lisboa: Typ. do Futuro, 1859-1865. | 70 |
| 5. | Epifânio Aniceto Gonçalves, gravura de João Anastácio Rosa. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa: Lith. de Manuel Luis da Costa, ca. 1850. http://purl.pt/6795 . | 84 |
| 6. | Theatro da Rua dos Condes in Revista <i>O Occidente</i> , nº 127, 1 de Julho de 1882, p. 149. | 99 |
| 7. | Marquês de Pombal, Gravura de C. Legrand. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa: Lith. de Manuel Luis da Costa, 1841. http://purl.pt/4673 . | 116 |
| 8. | Extracto de manuscrito de Pina Manique – Arquivo Nacional Torre do Tombo, Intendência Geral da Policia/ Secretarias/Contas para as Secretarias/ Lv.1 (1780-1783). | 130 |
| 9. | Carolina Beatriz Ângelo, no dia 28 de Maio 1911 in <i>Ilustração Portuguesa</i> , nº 276, 5 de Junho de 1911, p. 714. | 143 |

Todos nós temos os nossos preconceitos, as nossas manias, e em consequencia, vemos todas as cousas por ellas, e as olhâmos, e estimâmos pelo lado, porque as lisonjeiam mais. Tudo referimos a um ponto, tudo quizeramos que viesse a elle, que é o fóco, o centro da nossa paixão dominante. O meu foi sempre o do theatro: qualquer acção por pouco tragica, qualquer facto, por pouco ridiculo que fosse, me suscitaram sempre a ideia d'uma tragedia, ou d'uma comedia. (GARRETT 1914: 75-76).

Introdução

O que nos dizem as leis sobre a vivência teatral entre 1771 e 1860 em Portugal é o cerne da presente investigação, que pretende demonstrar o valor histórico, sociológico e filosófico da legislação na sempre difícil tarefa de compreensão do passado.

O período em análise delimita-se entre o Alvará de 17 de Julho de 1771, primeira legislação geral especificamente dedicada ao teatro, edificada na ténue concepção iluminista do Marquês de Pombal, e o Regulamento da Administração dos Teatros de 4 de Outubro de 1860, último normativo jurídico que, ainda visivelmente inspirado nos ideais de Garrett – reflectidos num pequeno Decreto em 1836 – assume a actividade teatral como uma responsabilidade do Estado, em face da sua incontestável utilidade pública.

Entre uma e outra, sobretudo a partir da abertura oficial do Teatro Nacional de D. Maria II, em 1846, houve muito labor legislativo. Legislou-se sobre licenças para os espectáculos; modos de controlo da concorrência entre os vários estabelecimentos teatrais; formas de organização administrativa do Teatro Nacional de D. Maria II; comportamento dos actores, autores e ensaiadores durante os ensaios e nas representações; ordenados, vencimentos, gratificações e progressões na carreira dos actores no Teatro Nacional de D. Maria II; modos de selecção e agendamento das peças para serem representadas no Teatro Nacional de D. Maria II; criação de um Montepio e de uma Caixa de Socorros Dramáticos; modos de controlo das manifestações do público no espaço teatral; medidas disciplinares para os actores e demais empregados dos teatros; direitos de autor; censura teatral; e muitos outros temas.

O nosso *corpus* incluirá, assim, para além das duas leis já invocadas, fundamentalmente, o Regulamento Provisório da Sociedade do Teatro Nacional da Rua dos Condes de 3 de Fevereiro de 1812 e respectivo Plano de Reforma de 10 de Abril de 1819; o famoso Decreto elaborado por Garrett de 15 de Novembro de 1836; no Regimento do Conservatório Geral da Arte Dramática de 27 de Março de 1839; os Estatutos do Conservatório Real de Lisboa de 24 de Maio de 1841; o Regulamento para a Administração dos Teatros de 30 de Janeiro de 1846; o Regulamento do Palco para o Teatro Nacional de D. Maria II de 28 de Outubro de 1847; o Regulamento para a leitura, censura e representação das peças dramáticas no Teatro Nacional de D. Maria II de 28 de Outubro de 1847; o Regulamento de 2 de Maio de 1848 (que se limita a proceder a pequenas alterações ao Regulamento de 1846); o Decreto de 8 de Julho de 1851

(primeira lei inteiramente dedicada aos direitos de autor); o Regulamento para Administração dos Teatros de 22 de Setembro de 1853 (que altera no essencial o Regulamento de 1846); e o Regulamento da Censura Teatral de 16 de Janeiro de 1856.

É na indagação dos "segredos" escondidos neste vasto acervo documental que toda a nossa aturada pesquisa irá incidir, por acreditarmos que ela nos revelará, em grande parte, os comportamentos e interações entre os vários intervenientes da realidade teatral, bem como a ideia do teatro na sociedade portuguesa ao longo destes quase cem anos.

Assim, no primeiro capítulo investigamos o elemento central da actividade teatral: os actores. Nele tentaremos entender os seus direitos e obrigações, quais as sanções a que estavam sujeitos e que diferenças legais existiam entre os actores e as actrizes, para, desse modo, obtermos respostas sobre o modo de ser e de agir dos mesmos, o seu grau de profissionalismo e nível cultural, bem como qual seria o papel da mulher nessa profissão.

No segundo capítulo procuramos desvendar os mistérios do autor dramático, perceber a importância social da figura emergente do ensaiador (enquanto entidade autónoma) e referir modos de presença – e comportamento – do público na sala de teatro. Procuraremos designadamente apurar qual a relação de forças estabelecida entre os autores dramáticos e os ensaiadores, bem como entre estes e os actores; qual o comportamento do público no espaço social; e qual a relação de todos os intervenientes na dinâmica teatral com a censura, ainda que, neste caso concreto, com particular enfoque no autor.

Por fim, no terceiro capítulo, procuramos averiguar a ideia de teatro que se reflecte na maior ou menor intervenção do Estado na actividade teatral e no tipo de medidas adoptadas; identificar absurdos jurídicos que as leis acumulavam; e anotar o significado social e político revelado na legislação teatral relativamente ao voto das actrizes.

Dar-nos-ão as leis as respostas pretendidas? Acreditamos que sim.

1. Dos actores

1.1 – Da nobilitação à infâmia

Ao longo da História do Teatro - e não obstante a ruptura que os modernismos do início do séc. XX introduziram na equação - o actor foi tendo por "missão" incarnar uma determinada personagem, sendo-lhe distribuídas determinadas falas (no teatro com texto) ou gestos que ele interpreta, segundo uma determinada orientação pessoal (ou seguindo indicações de alguém), para a assistência de um público. Apesar da nobre arte a que se dedica e não obstante a entrega física e espiritual que a sua prática exige, nem sempre o actor foi valorizado na sua profissão e na sua arte. De facto, também em Portugal, e em períodos muito concretos, o actor foi desrespeitado, desacreditado e ostracizado, facilmente associado aos piores vícios da humanidade (à imundice, à infâmia, à luxúria). A miséria, a iliteracia e a ignorância, aliadas ao álcool e à prostituição, justificavam muitas vezes a má fama do actor, no entanto, foi devido à sua persistência, com maior ou menor dedicação, que a arte dramática sobreviveu, e, mesmo nos momentos de maior crueldade histórica, algures, pontualmente, provindo do meio social mais ignóbil, surgia um admirável talento, um genuíno actor, capaz de ressuscitar o sonho no meio das trevas.

Com o Alvará para o estabelecimento da Sociedade para a subsistência dos Teatros Públicos da Corte, datado de 17 de Julho de 1771, procurou-se, porém, alterar esta visão depreciativa do actor. Foi também com este Alvará que, pela primeira vez, se reflectiu em Portugal, em termos abstractos, sobre o modo de regular a actividade teatral e, sobretudo, sobre a ideia do que essa actividade deveria ser, abandonando-se a prática, que existira até então, de publicações dispersas de decretos que se limitavam a regular a actividade teatral sobre específicos temas, designadamente o local e hora das representações e a recolha, ainda que bastante deficiente, de taxas ou percentagens por cada representação.

Essa nova ideia da realidade teatral foi apresentada por requerimento assinado por Joaquim José Estulano de Faria, Anselmo José da Cruz, Alberto Meyer e Teotónio Gomes de Carvalho, três importantes e abastados homens de negócios da Corte Portuguesa, e confirmada por Alvará Real, onde expressamente se fez consignar:

[...] o grande esplendor, e utilidade, que resulta a todas as Nações do Estabelecimento dos Theatros públicos, por serem estes, quando são bem regulados, Escola, onde os Póvos aprendem as maximas sãs da Política, da Moral, do Amor da Patria, do Valor, do Zelo, e da Fidelidade, com que devem servir os seus Soberanos: civilizando-se, e

desterrando insensivelmente alguns restos de barbaridade, que nelles deixarão os seculos infelices da ignorância¹:

A actividade teatral pública (diferentemente do que acontecia com os teatros da Corte, de frequência restrita), até então associada a espectáculos de mera diversão, onde as pessoas cediam aos seus vícios e pouco ou nada aprendiam de bom, passou a ter utilidade pública. Esta função pedagógica e civilizacional do teatro só ocorria, porém, quando existiam leis para regular e controlar tal actividade, uma vez que a força social de transmissão de ideias e valores da actividade teatral, do mesmo modo que podia ser uma importantíssima escola pública, também podia ser um perigoso meio de ensino da depravação, da torpeza e da rebeldia. Daí a justificação da necessidade legislativa nesta área, uma vez que, ao ser aprovada legislação adequada, elevar-se-ia o teatro nacional ao esplendor artístico já alcançado noutras nações civilizadas.

Os actores, como directos representantes da actividade teatral, viram, em consequência, o seu estatuto dignificado, por não ser compatível o desempenho de funções de utilidade pública por pessoas sem as qualificações adequadas para tão nobre missão. Os actores não poderiam continuar a ser encarados como simples arruaceiros, bêbedos e promíscuos, pelo que, no citado requerimento aprovado por Alvará Real, no art. X, declara-se que:

[...] a dita arte per si é indiferente e que nenhuma infâmia irroga àquelas pessoas que a praticam nos teatros públicos enquanto aliás por outros princípios não a tenham contraído².

A arte da representação não implicava, em si mesma, nenhuma desonra, sendo a maneira como era praticada que a poderia denegrir ou exaltar e igualmente o actor, apenas por ser actor, não era pessoa infame.

Em virtude da finalidade pública de grande mérito a que a Sociedade se dedicava, de forma a impedir a suspensão das representações teatrais devido a eventuais infortúnios que, apesar da nobilitação legislativa da profissão do actor, continuavam a ocorrer com demasiada frequência, foram concedidos a estes profissionais diversos privilégios.

¹ *Instituição da Sociedade Estabelecida para a Subsistência dos Theatros Públicos da Corte*, Lisboa, Na Regia Typografia Silviana, s/d., p.17 ou consultável em HTPonline: <http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=255&sM=t&sV=Alvará>.

² “[...] a dita Arte per si he indiferente, e que nenhuma infamia irroga áquelas pessoas que a praticão nos Theatros publicos quando aliás por outros princípios não a tenham contrahido” *Ibidem*, pp.7-8 ou consultável em HTPonline: <http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=172&sM=t&sV=Jos%C3%A9%20Estulano%20de%20Faria>.

Assim, durante o período das representações, impedia-se o arresto dos salários dos actores, bem como a sua prisão em qualquer processo de natureza cível, podendo, em processos de natureza criminal apenas serem presos nos casos de flagrante delito ou por ordem do Ministro-Inspector do respectivo teatro (art. XII). Os actores passavam de cidadãos de reputação duvidosa, sempre associados aos mais diversos vícios, para cidadãos beneficiados, a quem era concedida uma vantagem invejável: imunidade total nos processos cíveis e imunidade parcial nos processos-crime. Deste modo, evitava-se também que a Sociedade de capitais privados, praticamente impossíveis de reaver, sofresse um maior desaire financeiro.

Por sua vez, aos actores competia-lhes cumprir integralmente com as suas obrigações, não faltando a elas sob nenhum pretexto e obedecer ao que lhes fosse determinado relativamente ao serviço dos Teatros Públicos da Corte pertencentes à Sociedade. Porém, se não actuassem nos moldes supramencionados, os Directores poderiam ordenar ao Ministro-Inspector a sua prisão, obedecendo este de imediato, através do respectivo Oficial-Militar, mesmo sem conhecer a motivação que originara ordem. Essa motivação apenas seria comunicada ao Presidente do Senado da Câmara de Lisboa, única entidade que os poderia libertar (arts. XIV e XXXII). Os actores não tinham qualquer direito a ser ouvidos neste processo, nem tinham qualquer direito de reclamação ou recurso. A dependência do poder arbitrário dos Directores era, no fundo, a contrapartida dos privilégios que obtinham.

Era também concedido aos actores o direito de negociar com os Directores da Sociedade as condições dos seus contratos, porém, se recusassem as propostas de ordenado destes, ficavam proibidos de negociar com os demais teatros da Corte ordenados idênticos ou inferiores aos valores recusados. Esta norma tinha como objectivo, uma vez mais, beneficiar a Sociedade, de forma a garantir que os melhores actores lhe pertenceriam, impedindo que, por mero capricho ou despeito, os actores se recusassem a trabalhar nela (art. XI). Tendo em conta a capacidade económica que a Sociedade, à data da sua constituição, possuía, dificilmente qualquer outro teatro da Corte poderia propor ordenado superior ao que era praticado pela Sociedade. Na prática, qualquer actor que a Sociedade quisesse contratar, ou aceitava a sua proposta ou ficava sem trabalho.

É evidente que, no auge da monarquia absoluta, as pessoas distinguiam-se entre as que tinham privilégios e as que não os tinham, sendo sempre bastante arbitrárias as decisões dimanadas do poder, pelo que, e apesar de ficarem totalmente dependentes das

decisões dos Directores da Sociedade, a legislação oriunda do Alvará propiciou um dos melhores momentos na vida económica e social dos actores, mesmos dos nacionais, apesar de os estrangeiros terem sido os que mais lucraram, conforme o demonstram quer as *Esripturas do Theatro da Rua dos Condes 1772 a 1776*³, quer as *Contas dos Teatros Públicos da Corte*⁴.

No entanto, e apesar de todos os benefícios que foram atribuídos a esta Sociedade, com a finalidade de ser alcançada a utilidade pública da arte dramática, não foi duradoura a sua existência. De acordo com a Portaria de 18 de Março de 1773, que se mostra transcrita por Eduardo Freire de Oliveira, e onde consta que foi “entregue, por empréstimo, aos directores da sociedade estabelecida para a subsistencia dos theatros publicos da côrte, seis contos de reis, para supprimento das despesas dos ditos theatros; e por esta portaria sòmente lhe serão levados em conta os ditos seis contos, nas que der do seu recebimento” (OLIVEIRA 1911: 401-402), constata-se que foram concedidos, nessa data, a título de empréstimo, àquela Sociedade, pelo filho do Marquês de Pombal, enquanto Presidente do Senado da Câmara de Lisboa, seis contos de réis, sem que tivessem sido cobrados quaisquer juros, o que seguramente seria uma situação incomum. Refere ainda Eduardo Freire de Oliveira que o Presidente do Senado da Câmara de Lisboa assinou mais duas Portarias de empréstimo àquela Sociedade, também sem juros, sendo uma em 13 de Julho de 1773, no montante de um conto e seiscentos mil réis e a outra em 20 de Julho do mesmo ano, no montante de um conto de réis. No espaço de quatro meses a Sociedade recebeu de dinheiros públicos a fortuna de oito contos e seiscentos mil réis, fortuna essa que, apesar de nunca ter sido devolvida, não permitiu a sua reabilitação financeira. Para além desse montante, entregue, na realidade, a fundo perdido pelo erário público, a Sociedade ainda contou com os cem mil cruzados de investimento particular, que também se perderam no emaranhado de dívidas em que a Sociedade se afundou.

Conforme resulta da análise do documento *Contas dos Teatros Públicos da Corte*⁵, os gastos com o Teatro da Rua dos Condes, sobretudo com a companhia veneziana das irmãs Zamperini, eram bastante superiores às receitas obtidas com os espectáculos, sendo impossível que, desse modo, a Sociedade subsistisse ao longo dos

³ Documento manuscrito existente na Biblioteca Nacional de Lisboa.

⁴ Documento manuscrito que se mostra transcrito no Anexo da tese de mestrado *Contas dos Teatros Públicos da Corte*, de Adriana Cláudia Redondo Simões (apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra em 2007), existente na Biblioteca Nacional de Lisboa.

⁵ *Ibidem*.

anos. A escola civilizacional que o teatro pretendia ser transformou-se rapidamente num poço sem fundo de dívidas e nem as preocupações com o rigor contabilístico ou com as exigências de aprovação pelo Presidente do Senado da Câmara de Lisboa de todos os negócios e decisões tomadas pela Direcção ou ainda com a resolução imediata de todos os obstáculos burocráticos pelo Rei (arts. VI e XXXI), conseguiram evitar tal destino.

Não foi possível apurar documentalmente a data da extinção da Sociedade, porém, e diferentemente do que muitos autores proclamam, a mesma não terá ocorrido em 1774. Vários são os autores que a reportam ao ano de 1774, data que alegam ser também a da expulsão do País, pelo Marquês de Pombal, da cantora Anna Zamperini. Quer a data da dissolução desta Sociedade, quer as datas relativas à permanência de Anna Zamperini em Portugal, indicadas pela maioria dos autores, não coincidem com o acervo documental existente.

A versão histórica que associa a constituição da Sociedade para a subsistência dos Teatros Públicos da Corte ao desejo amoroso de Henrique José de Carvalho e Melo, filho do Marquês de Pombal e Presidente do Senado da Câmara de Lisboa, pela bela Anna Zamperini, prima-dona da ópera veneziana, tendo tido apenas como objectivo tal constituição fazer permanecer em Portugal a ditosa cantora, implica necessariamente que esta já se encontrasse em Portugal antes de 17 de Julho de 1771 (data da confirmação da Sociedade por Alvará Régio). Por isso, é, tantas vezes, reportada a chegada da *cantarini* Anna Zamperini a Portugal em data indeterminada do ano de 1770.

Cita-se sobre este assunto Francisco Benevides:

Foi no anno de 1770, que veio a Lisboa, escripturada por Galli, a formosa cantora que tanto esplendor deu ao velho theatro. No outomno de 1772 se representou no theatro da rua dos Condes pela vez primeira *L'Isola d'Alcina*, de Gazzaniga, desempenhada por Zamperini, Trebbi, Schettini, etc. No mesmo anno subiu á scena *Antigono*, de Majo, por Zamperini, Trebbi, Folicaldi, etc., e *Il Desertore*, de Guglielmi, pelos mesmos artistas. [...] Diziam os peraltas da epocha que fôra o conde de Oeiras, amante de Zamperini, quem levára o pae a organizar a sociedade theatral, e que, sem o saber, o marquez de Pombal, reformando os theatros, tinha sido instrumento da formosa cantora; se assim foi, mais uma vez se confirmava o dito do proprio marquez, *de que todos comiam palha uma vez que a soubessem dar*. Foi, porém, curto o imperio de Zamperini, pois o ministro D. José a expulsou em 1774. (BENEVIDES 1883: 17-18).

Muitos mais poderiam ser citados, designadamente Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara e Vanda Anastácio (CÂMARA/ANASTÁCIO 2005: 49-50), Matos Sequeira (SEQUEIRA 1955: 4), Alberto Pimentel (PIMENTEL 1907: 15-25), Maximiliano d'Azevedo, na Revista *O Occidente* (AZEVEDO 1882c: 189-190) e

Teófilo Braga (BRAGA 1871a: 48-58). Na maioria destes autores é ainda indicado o ano de 1774 como a data da dissolução da Sociedade, altura em que também alegam ter sido a data da expulsão de Anna Zamperini, pelo Marquês de Pombal, depois de ter descoberto os desmandos do filho.

Esta versão que associa a exaltação amorosa do Presidente do Senado da Câmara de Lisboa pela cantora Anna Zamperini, quer à constituição quer à dissolução desta Sociedade, terá surgido, pela primeira vez, numa nota à edição do poema “heroi-comico”, *Hyssope*, em 1821, cuja autoria Teófilo Braga atribuiu a Thimothéu Lecusan Verdier (BRAGA 1871a: 48), de que se citam algumas partes:

Zamperini Comica cantora, Veneziana, que veiu a Lisboa em 1770, com a qualidade de prima Donna, e á testa de uma companhia de comicos italianos, ajustados e trazidos de Italia pelo S.^t Galli, notario apostolico da Nunciatura, e banqueiro em negocios da Curia Romana. Entregou-se a essa virtuosa sociedade o theatro da rua dos Condes. Como havia tempos que não se ouvira opera italiana em Lisboa, foi grande o alvoroço que causou esta chegada de tantos virtuosos, mormente da Senhora Zamperini, que logo com sua familia foi grandiosamente alojada. [...] Sendo forçoso custear esta especulação theatral, os Agentes, interessados n'ella, lembraram-se de recorrer ao filho do Marquez de Pombal, o Conde d' Oeiras, então Presidente do Senado da Camara de Lisboa, que, já prezo e pendente da encantadora voz da Sirea Zamperini, annuiu sem diffculdade ao plano que lhe foi proposto. Sob os seos auspicios, ideou-se uma sociedade, com o fundo de 100 mil cruzados, repartido em 100 acções de 400 mil reis cada uma. Para alcance prompto d'esta quantia, lançou-se uma finta sobre alguns negociantes nacionaes e estrangeiros que, em dia assignalado e a horas fixas, sendo juntos no Senado, sem saberem a que eram chamados, ouviram da boca do Conde Presidente as condições d'essa nova Sociedade theatral. N'uns, o receo de serem malvistos do Governo, n'outros, a vontade de agradar ao filho do primeiro Ministro, foram as poderosas considerações que os arrastáram todos a assignar as ditas condições, das quaes a mais penosa era a da somma, que logo preencheram. [...] Antes de findos dous annos, e logo depois da morte do administrador Ig. P. Quintella, o fundo da Sociedade theatral achava-se exaustivo, e as receitas montando a tam pouco, que mal cobriam as despezas indispensaveis do serviço mais ordinario, os Administradores deixáram de pagar os salarios dos Comicos e dos musicos da Orchestra. [...] Excusado he, parece-me, dizer que esta negociação theatral apenas durou até meado de 1774, que o Marquez de Pombal fez sair de Lisboa a Zamperini; e ainda mais excusado relatar as causas d'esta Ordem do Governo; direi somente que os Accionistas não colheram cousa alguma d'essa empreza; pois achando-se empenhada e devedora a infinitos credores, não tiveram outro beneficio, que o que lhes resultava do privilegio especial de não serem obrigados a mais do que o fundo, que cada um julgou perdido, logo que com elle contribuiu.
(SILVA 1821: 183-188).

Dada a proximidade temporal do testemunho, cerca de quarenta anos após a ocorrência dos mencionados factos, não se entendeu ser necessário confrontar tal versão com a documentação existente. O pitoresco deste episódio talvez seja a razão desta aparente cegueira.

Na realidade, todos os citados autores, apesar de situarem a chegada de Anna Zamperini a Portugal em 1770, apenas a indicam como intérprete de várias óperas a partir da segunda metade de 1772, o que, desde logo, deveria ter levantado a suspeita

sobre a verdadeira data da sua entrada neste País. Também a morte do pai da referida Zamperini que, num poema de um seu admirador terá sido situada no ano de 1771, em face do registo de óbito que se mostra transcrito por Alberto Pimentel, no livro *Zamperineida* (PIMENTEL 1907: 17), data de 26 de Outubro de 1772. Assim, e aos poucos toda a documentação existente aponta no mesmo sentido.

Relativamente à chegada desta cantora veneziana a Portugal, de acordo com o documento *Escripturas do Theatro da Rua dos Condes 1772 a 1776*⁶, consta, a fls. 4, que Anna Zamperini e sua irmã Antonia chegaram, por Elvas, em 19 de Junho de 1772, o que coincide com a data da morte do pai das Zamperini e com as datas dos espectáculos nacionais cuja interpretação é imputada a Anna Zamperini. Refira-se ainda que, nos termos do documento *Contas dos Teatros Públicos da Corte 1772 a 1776*⁷, se encontra referenciado o ordenado mensal de Anna Zamperini e de Maria Antónia Zamperini nos meses de Maio a Novembro de 1773 (auferiam por mês a quantia de 3200\$R, montante esse que coincide com o que consta no documento *Escripturas do Theatro da Rua dos Condes 1772 a 1776*⁸), explicitando-se, no mês de Junho de 1773, que findaram o seu primeiro ano de contrato em 19 desse mês. Uma vez mais, o início da contratação de Anna Zamperini para o Teatro da Rua dos Condes se reporta a 19 de Junho de 1772.

Por sua vez, no catálogo analítico, com 16 índices, elaborado por Claudio Sartori (SARTORI s/d: 679-680), atribui-se a Anna Zamperini, em 1772, quatro representações em Lisboa, sendo efectivamente uma delas *L'Isola di Alcina*, permanecendo em Portugal até 1775, data em que ainda participou na ópera *Il Geloso*. Tal catálogo atribui ainda a Anna Zamperini, no ano de 1770, a representação de duas óperas em Turim e de uma ópera em Londres; no ano de 1771, a representações de duas óperas em Veneza; e, no ano de 1772 (antes de vir para Portugal), de duas óperas em Veneza.

Relativamente à partida das Zamperini de Portugal, também de acordo com as *Escripturas do Theatro da Rua dos Condes 1772 a 1776*⁹, as irmãs Zamperini firmaram contrato por mais um ano com o Teatro da Rua dos Condes em 19 de Junho de 1774 e ainda que tudo indique que não se tenham mantido até ao final do contrato, aparentemente terão permanecido em Lisboa nos primeiros meses de 1775, onde, como

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Ibidem.*

já se mencionou, Anna Zamperini terá interpretado a personagem Madame Doralice na peça *Il Geloso* (SARTORI s/d: 679-680).

Por último, e quanto à dissolução da própria sociedade, a data de 1774 também não se mostra defensável em face da documentação existente. Para além de ser bastante forte a probabilidade de, no início de 1775, se ter representado no teatro da Rua dos Condes, ainda gerido pela Sociedade, a ópera *Il Geloso*, relativamente à qual, Maria João Almeida assinala a existência de um requerimento para obtenção da licença de impressão do libreto, apresentado junto da Real Meza Censoria, em 19 de Janeiro de 1775 (ALMEIDA 2007: 224); no manuscrito *Contas dos Teatros Públicos da Corte 1772 a 1776*¹⁰, consta um contrato, assinado em 3 de Maio de 1776, entre a Direcção dessa Sociedade e uma companhia cómica inglesa, representada por Guilherme Buck e David Osborne, através do qual foi entregue a esta a gestão do Teatro da Rua dos Condes. Se a Sociedade, como tais autores referem, nessa data, já tivesse sido dissolvida, não teria capacidade jurídica para firmar o mencionado contrato. Atente-se que, nos termos do Alvará, a Sociedade dissolver-se-ia no dia 1 de Julho de 1776. Importa ainda atentar que o mencionado documento *Contas dos Teatros Públicos da Corte 1772 a 1776*¹¹ se reporta às contas públicas da Sociedade (Teatros Públicos da Corte) entre 1772 e 1776 (e não 1774).

Pela documentação junta, e supra analisada, afigura-se-nos que, mesmo sem ter tido qualquer actividade desde os primeiros meses de 1775, a Sociedade apenas terá sido dissolvida após 3 de Maio de 1776. É, porém, indiscutível que a Sociedade deu prejuízo e que o contrato milionário celebrado com as irmãs Zamperini e os restantes elementos da companhia veneziana em muito terá contribuído para esse desenlace. No sentido do que aqui defendemos relativamente à situação de Anna Zamperini em Portugal apenas encontrámos Maria João Almeida (ALMEIDA 2007: 230-231).

Por fim, dissolvida a Sociedade, a actividade teatral retomou a sua gestão privada com pontuais auxílios financeiros do Reino, através das lotarias e rifas, conforme o refere Maximiliano d'Azevedo (AZEVEDO 1882g: 223), para, em 1812, uma vez mais, o Teatro da Rua dos Condes voltar a ser considerado Teatro Nacional e, desse modo, ter conseguido obter um financiamento privilegiado, mais precisamente, de oito casas da sorte. Mas antes do ressurgimento do Teatro da Rua dos Condes como Teatro Nacional, a actividade teatral portuguesa vivenciou um dos seus mais

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibidem.*

desastrosos períodos. Efectivamente, se a mentalidade pombalina tinha sido demasiado progressiva para certos sectores da sociedade (o clero e alguma aristocracia), o período pós pombalino ensombrou de forma tão profunda esse breve momento de convivialidade e diversão na história teatral e social portuguesa, ressuscitando os velhos fantasmas do obscurantismo religioso, que, necessariamente, em face dos novos ventos europeus, mais cedo ou mais tarde, teria de sucumbir.

Em data indeterminada do reinado de D. Maria I, por decisão desta, com o objectivo de proibir a “libertinagem com as cantoras e dançarinas da Rua dos Condes” (BEIRÃO 1934: 267), foram proibidas as mulheres de representar, passando os papéis femininos a ser representados por homens, sobretudo *castrati*. Tal costume, aliás, já era utilizado no teatro privado da Corte, desde D. José I (BENEVIDES 1883: 39). Desconhece-se se a proibição das mulheres de pisarem os palcos, os bastidores e os camarins do teatro chegou a ser vertida em Decreto ou se se limitou a uma proibição verbal da Rainha (BEIRÃO 1934: 267). O certo é que as mulheres, efectivamente, nesses anos sombrios, não tinham autorização para representar ou se aproximar dos lugares reservados aos actores, conforme decorre quer do parecer de 15 de Dezembro de 1780, do Intendente-Geral da Polícia, Diogo Inácio de Pina Manique, quer de alguma da correspondência da época, relatando a vivência teatral portuguesa.

Parece resultar ainda do citado parecer, que, numa primeira fase, também os homens estariam proibidos de representar, provavelmente para evitar o convívio do público com essas criaturas insanas e demoníacas que eram os actores, limitando-se a actividade teatral aos bonifrates (teatro de fantoches), explorado por várias companhias estrangeiras. Porém, devido à linguagem indecorosa, principal atractivo desses bonecos, Pina Manique, acabou por sugerir, junto da Rainha D. Maria I, a sua proibição, considerando mais moralmente vantajoso que o teatro se realizasse com actores, obviamente do sexo masculino, do que com bonecos. Pina Manique efectuou tal sugestão no parecer já mencionado, aproveitando-se do requerimento que lhe foi apresentado por Paulino José da Silva e Henrique da Silva Quintanilha, respectivamente, empresário e dono do edifício do Teatro da Rua dos Condes, que pretendiam autorização para que os homens pudessem representar peças cómicas e trágicas, alegando que tal proibição lhes estava a acarretar grandes perdas.

Emblemático do que estava a ocorrer naquela altura na actividade teatral nacional e estrangeira, bem como da imagem que esta actividade tinha perante o público português, a Rainha e o próprio Pina Manique, é o invocado parecer, que se cita:

Os políticos mais celebres da Europa chegam até a julgar preciso e necessario nas Côrtes um egual divertimento, para se entreterem innocentemente aquelles individuos que, faltando-lhe, empregavam o tempo da sua ociosidade em commetter grandes crimes, em prejuizo da tranquillidade publica e em desprezo da santa e respeitavel religião catholica romana. Sirvam de exemplo as côrtes de Madrid, que tem actualmente dois theatros; na de Paris ha três; em Veneza sete; Parma tem dois; e até o emporio do mundo, a cabeça de toda a egreja, a respeitavel Roma tem cinco; e postoque o summo sacerdote na faculdade que permite áquelles theatros não é como princepe e cabeça da egreja, mas sim como potentado secular, é certo a não permitiria se se encontrassem com a auctoridade dos santos padres, ou destruíssem os bons costumes. Até nas proprias religiões (sc. conventos) onde os homens são todos dedicados ao serviço de Deus poderoso e omnipotente, se permite para refrigerio, em tempo a que chamam carnaval, que representem algumas eruditas peças, que divertindo os espectadores lhe influem a moral. Por todos estes motivos me parecem os supplicantes dignos da graça que pretendem, muito principalmente sendo as representações todas feitas por homens, com o que não pode haver receio de que aconteçam aquelles disturbios que são infalliveis quando se dá um grande ajuntamento de pessoas de ambos os sexos. E para cortar qualquer abuso que se possa introduzir, será preciso que debaixo de qualquer pretexto que se allegue, se não consintam mulheres algumas para dentro das portas do theatro da representação, bastidores e casas de scenario e vestuario; e que nos camarotes não haja cortinas, nem se consintam mulheres meretrizes, que vão servir de escolho á virtude; e que as peças comicas e as mais da representação sejam primeiro vistas e examinadas no tribunal da Meza Censoria, para serem purgadas no que respeita á religião e aos bons costumes. Com estas cautellas, que farei executar com toda a exacção, por serem os theatros e a sua economia um dos objectos da policia, me parecem os supplicantes dignos da graça que pretendem. V. M.^{de} porem mandará o que fôr servido. Lisboa, 15 de Dezembro de 1780. — Diogo Ignacio de Pina Manique.¹²

Sobre a inevitável decadência teatral que a proibição das actrizes causou, descrevemos, por ser bastante sugestiva, uma carta enviada, em 1787, pelo jovem aristocrata inglês William Beckford, residente, nessa altura, em Portugal:

A peça enjoou-me mais que me divertiu. O teatro é baixo e estreito, o palco uma pequena galeria, e os actores, pois não há actrizes, abaixo de toda a crítica. Sua Majestade, que, claro está, é toda prudência e devoção, correu com as mulheres do palco e deu ordem para que os seus papéis fossem desempenhados por franganotes. Imagina o lindo efeito desta metamorfose, especialmente nos bailados, onde aparece uma corpulenta pastora, envergando trajes de virginal brancura, a barba espelhando, largos ombros (com um presumido chapeuzinho à banda e uma grinalda de rosas) e um ramalhete seguro em mão capaz de derrubar o gigante Golias. Atrás dela uma comitiva de leiteiras, acompanhando os seus grandes passos e atirando com as saias por cima da cabeça de cada vez que dão um pulo. Tais bamboleamentos, trambolhões, empuxões, olhares de revés, nunca eu vira nem espero tornar a ver. (BECKFORD 2009: 100).

Ainda sobre este pitoresco assunto, escreveu D. José Trazimundo Mascarenhas Barreto, Marquês de Fronteira e D'Alorna, que “Ficou tudo maravilhado, vendo uma companhia detestavel, representando homens os papeis de mulheres. A primeira dama era um homem já de certa idade, tórto dos olhos, e o primeiro galã era gago” (ANDRADE 1928:146).

A pedido de António José de Paula, empresário do Teatro da Rua dos Condes, foi autorizada, em 1799, a representação de duas mulheres no palco desse teatro, e, em

¹² Cf. ANTT – TT/IGP/lv. 1, pp. 82-86.

1800, foi reiterado tal pedido, o qual voltou a ser autorizado pelo Príncipe Regente, conforme Aviso de Autorização assinado por Pina Manique. Apenas se encontram acessíveis o requerimento de António José de Paula e o Aviso de Autorização de Pina Manique relativos a 1800, porém, do mesmo se infere a existência de uma anterior autorização, ao referir não haver inconveniente “em dar licença para continuarem as duas mulheres a entrar nas representações com que se tinha fechado o teatro no carnaval proximo preterito”¹³. A mulher, sobretudo se dedicada às artes do espectáculo, terrível e ancestral tentadora, voltava a reinar nos palcos portugueses.

Em 1809 foi constituída uma Sociedade de actores, no Teatro da Rua dos Condes, cujo Director era Manoel Baptista de Paula, Sociedade essa que, desde então, vinha recebendo auxílio, ainda que moderado (três casas da sorte), do Governo. Por se ter considerado que tal Sociedade estava a prestar bons serviços à Pátria e ao prestígio do Teatro Nacional, o Príncipe Regente, futuro D. João VI, aprovou, em 3 de Fevereiro de 1812, o Regulamento Provisório da Sociedade do Teatro Nacional da Rua dos Condes, concedendo-lhe o subsídio de oito casas da sorte.

Mesmo com este apoio estatal ao Teatro da Rua dos Condes, a actividade teatral teimava em não evoluir. Conforme referiu Teófilo Braga:

O estado da scena portugueza antes de 1836 era deploravel e abjecto; os actores tinham caído outra vez no desprezo da sua profissão, apesar da lei do Marquês de Pombal decretar a abolição da infamia; os actores saíam dos officios mechanicos para virem para o palco fazer o trabalho metaphysico da encarnação de um character.
(BRAGA 1871b: 232).

De qualquer modo, o Regulamento, assumidamente inspirado no Alvará de 1771, procurou estabelecer determinados limites no modo de encarar os ensaios e as representações, de forma a contribuir para a seriedade da actividade teatral e dos actores. A Sociedade constituída por este Regulamento era composta por actores e artífices, cujo capital era o seu trabalho, e por sócios accionistas, que entravam com o dinheiro, um fundo de acções de seis contos de réis.

Os sócios actores tinham direito a ter dois representantes na Direcção da Sociedade, nomeados pelo Ministro-Inspector (art. II.º); os lucros e os prejuízos eram repartidos anualmente, na proporção dos salários (art. IV); não tinham direito a propor aumento de ordenados aos actores principais, nem a pretender votar sobre assuntos relacionados com a gestão do teatro (arts. V e VI); eram obrigados a obedecer em tudo o que estivesse relacionado com a sua profissão, dando-lhes a qualidade de sócios apenas

¹³ Cf. ANTT – TT/MR/454 maç./569 cx.

o direito a participarem nos lucros e nos prejuízos e de fiscalizarem a administração através dos seus representantes (art. VI); se não aceitassem as condições de salário propostas pela Sociedade, não poderiam aceitar nos outros teatros salário igual ou inferior àquele que tinham recusado (art. VII); e, enquanto durasse a Sociedade, não poderiam ser arrestados nos seus salários nem presos por dívidas, nem poderiam ser presos por questões criminais sem ordem do Ministro-Inspector, excepto se em flagrante delito (art. VIII). Esta imunidade civil e criminal (esta apenas parcial) abrangia também os actores assalariados enquanto durassem as suas obrigações contratuais (art. VIII).

Os actores estavam obrigados a comparecer pontualmente nos ensaios ou em reuniões de trabalho convocadas pelo Director, sob pena de multa (art. XX); os actores tinham de ser ordeiros e obedientes ao Director nos ensaios e repetir a peça, ou partes dela, todas as vezes que o Director lhes ordenasse, sob pena de queixa ao Ministro-Inspector (art. XXI); os actores tinham que se dedicar à representação, não podendo prejudicar a peça por questões de rivalidade, espírito de vingança e de partido, ou por outro qualquer fim sinistro, querendo satisfazer caprichos e paixões particulares, sob pena de queixa do Director ao Ministro-Inspector, que lhes aplicaria o castigo que entendesse (art. XXII); os actores que fingissem estar doentes e que, por isso, atrasassem o espectáculo ou obrigassem à sua alteração, ficariam sujeitos a multa ou prisão a aplicar pelo Ministro-Inspector (art. XXIII); os actores teriam de aceitar o papel que lhes fosse distribuído (art. XXIV); e os actores teriam de aceitar os figurinos e os cenários e, caso se opusessem aos mesmos, ficariam sujeitos a multa ou prisão, excepto se o Director não provasse que os cenários e os figurinos não eram suficientemente adequados para a época da peça, decentes e limpos (art. XXV). Apenas quanto às actrizes, se determinava ainda que, relativamente àquelas que tinham assegurado o transporte de sege para os ensaios e representações, teriam de estar prontas quando a sege chegasse (art. XIX). Estatua-se ainda que era obrigatório dar conhecimento desse Regulamento aos actores (art. XVIII). As multas a que os actores tivessem sido condenados seriam, ao final de cada ano, repartidas pelos sócios e assalariados (designadamente actores) que se tivessem revelado mais “promptos e exactos nas suas obrigações” (art. XXVI).

Da análise destas normas resulta, assim, que os actores frequentemente chegavam atrasados ou nem sequer compareciam aos ensaios ou às reuniões de trabalho; por mero capricho não se dedicavam aos papéis; tinham o hábito de se fingir

doentes para não irem trabalhar; e gostavam de interferir no trabalho do Director (de cena), opondo-se à sua distribuição dos papéis e à escolha do cenário e figurinos. As atrizes nunca estavam prontas quando a sege as ia buscar para os ensaios ou representações. A legislação adoptada procurava, assim, por um lado, penalizar este tipo de comportamentos com a cominação de multas e também de prisão; e, por outro, compensar os obedientes, dedicados e pontuais com a recompensa do produto das multas dos faltosos. Nesta espécie de código disciplinar, o mais assustador é a total ausência do direito de audição por parte dos actores, bem como a não obrigatoriedade de apresentação de provas por parte do Director quando expusesse as suas queixas, com uma única excepção: em caso de divergência com o cenário e figurinos o Director teria de provar que aqueles eram adequados à época da peça e suficientemente decentes e limpos.

No Plano da Reforma do Regulamento Provisório da Sociedade do Teatro Nacional da Rua dos Condes, de 10 de Abril de 1819, estabeleciam-se algumas alterações.

A primeira, foi a de modificar o ordenado dos actores de acordo com a qualidade do seu trabalho, uma vez que a sua participação na Sociedade dependia desse mesmo trabalho. Assim, à medida que a qualidade do trabalho de um actor diminuía, designadamente por doença ou velhice, também o seu ordenado deveria diminuir, até ao momento em que seria excluído da Sociedade quando já não conseguisse trabalhar. Ao invés, sempre que a qualidade de um actor aumentasse, devido à experiência que ia adquirindo, também o seu ordenado aumentaria. Porém, de forma a não deixar o ex-sócio totalmente desamparado, a Sociedade atribuir-lhe-ia um donativo proporcional ao préstimo e empenho que tal sócio havia tido ao serviço da Sociedade. Esses donativos seria pagos ao mesmo tempo que os ordenados dos sócios actores e, havendo necessidade de efectuar cortes nos salários, também se procederia a cortes nos donativos.

A segunda alteração, foi a de proibir quaisquer adiantamentos por conta dos salários aos sócios actores ou aos actores assalariados, devendo estes apenas ser pagos na altura estipulada.

A terceira, foi a de estabelecer que os benefícios (espectáculos cujas receitas eram entregues a um dos actores), ao invés de serem distribuídos de forma equitativa, passariam a ser distribuídos de forma proporcional, em função dos respectivos ordenados (quem ganhasse mais, teria direito a mais benefícios).

A quarta, foi a de atribuir mensalmente a cada sócio um número específico de senhas para que os seus familiares e amigos pudessem assistir gratuitamente aos espectáculos, ficando também estipulado os dias em que tais senhas não poderiam ser utilizadas, pois, até essa altura, esse tipo de senhas era entregue aos sócios actores de forma totalmente desregulada, prejudicando a economia da Sociedade. Atente-se que esta limitação ainda previa um número considerável de senhas por mês para cada sócio actor: quatro senhas de camarote, dez senhas de plateia superior e quatro de varanda. Não podemos deixar de salientar que, apesar de o disposto no art. XIV do Regulamento de 1812 proibir que fossem dados camarotes a qualquer outra pessoa para além das aí expressamente discriminadas, estes tenham sido dados aos sócios actores para eles distribuírem como quisessem, tendo as alterações de 1819, fazendo letra morta dessa proibição, apenas limitado essa concessão manifestamente ilegal. Não existem dúvidas que há hábitos que não se submetem à lei ou mesmo que tal venha a acontecer, serão sempre necessários muitos anos.

A última alteração, foi a de proibir que qualquer pessoa do teatro (designadamente os actores) emprestasse para fora da Sociedade fatos do guarda-roupa, uma vez que era frequente nunca mais serem devolvidos ou voltarem danificados.

A principal conclusão que a legislação especificamente dedicada aos actores nos fornece é a de que se tratavam de pessoas temperamentais, irreflectidas, caprichosas, com hábitos de trabalho irregulares e pouco pontuais.

É importante não esquecer que, até à criação do Conservatório Real de Lisboa, com a Escola de Declamação, a maior parte dos actores era pouco instruída, na sua maioria analfabetos, e sem quaisquer hábitos culturais. O ensino empírico (transmitido de geração em geração, através da observação dos mais velhos), a iliteracia, a ausência de hábitos regulares de trabalho e, nalguns casos, o excessivo egocentrismo, tornava, por vezes, muito difícil controlar o grupo dos actores no progresso criativo da representação cénica. Daí essa necessidade de estabelecer normas com sanções severíssimas em caso de incumprimento, como se estivéssemos perante crianças turbulentas ou adultos insubordinados.



Fig. 1 – Zamperini

1.2 – Da consagração

A consagração do actor está inevitavelmente ligada a João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett e ao Decreto, por si redigido, de 15 de Novembro de 1836. Foi Almeida Garrett quem se apercebeu que para melhorar a arte dramática, não bastava aperfeiçoar o texto ou embelezar o espaço, ainda que esses fossem também dois pilares fundamentais, era imprescindível desenvolver as capacidades intelectuais, culturais e técnicas dos actores. A arte dramática, tal como as restantes artes, necessitava, para atingir a sua plenitude, que ao talento fosse associado o estudo.

Essa foi a principal razão que levou Almeida Garrett, num período histórico tão conturbado, a não desistir de criar o “Conservatorio Geral da Arte Dramatica” e a conseguir que ele funcionasse, mesmo sem que os seus estatutos estivessem aprovados. Efectivamente, apenas em 24 de Maio de 1841, o Conservatório Real de Lisboa viu serem aprovados os seus Estatutos, porém, em 27 de Março de 1839, já tinha sido aprovado o Regimento do Conservatório e, mesmo antes dessa aprovação, já funcionava¹⁴. Almeida Garrett conseguiu que o sonho previsto no art. 3.º do Decreto de 15 de Novembro de 1836 se tornasse realidade. Também foi devido ao impulso de Almeida Garrett que, antes mesmo do Conservatório se encontrar em funcionamento, foi constituída uma Escola de Declamação no Teatro da Rua dos Condes, dirigida por Émile Doux, conforme o refere Matos Sequeira (SEQUEIRA 1955: 43). O aprofundamento da arte da representação pelos actores nacionais era essencial para que o teatro atingisse a dignidade que se almejava.

Conforme referiu Luiz Francisco Rebello:

Ainda em 1840, Anselmo Braancamp registava a existência de “companhias que mais de uma vez apresentavam em cena actores embriagados”, e dois anos depois Serpa Pimentel aludia a “comediantes cobertos de mal alinhavados farrapos, com as vozes roucas e estragadas pelo vício”.
(REBELLO 2010: 45).

Nos termos do Decreto de 15 de Novembro de 1836, o então denominado “Conservatório Geral da Arte Dramática” seria criado em Lisboa, capital do Reino, e dividir-se-ia em três escolas: “a Eschola Dramatica, propriamente dita, ou de Declamação”; “a Eschola de Musica”; e “a Eschola de Dança, Mimica, e Gymnastica especial”. O Conservatório de Música, que tinha sido criado por Decreto de 5 de Maio de 1835, ficaria incorporado no Conservatório Geral. Quanto às outras duas escolas,

¹⁴ Diário do Governo, n.º 303, 1838.

seriam escolhidos para professores os actores e artistas mais excelentes dos diversos teatros de Lisboa, que seriam remunerados pelo seu trabalho. Os estatutos, a elaborar, deveriam ainda prever um sistema de prémios e de acesso de forma a fomentar e proteger a arte dramática (art. 3.º).

O já citado Regimento de 1839 determinou que na Escola de Declamação se ensinaria a declamação especial trágica e cómica, a declamação lírica trágica e cómica e a declamação oratória (art. 1.º, § 1) e teria três aulas: a de “recta pronuncia” e linguagem; a de rudimentos históricos e a de declamação (art. 18.º). Na primeira seria ensinada teoria, designadamente a gramática da língua portuguesa, a ortoépia, a prosódia, a pontuação e a ortografia. Na segunda, os princípios da história universal, da geografia, da cronologia e da história nacional. Na terceira, os princípios gerais da retórica, da poética, da composição, das regras de declamação e da análise dos clássicos (art. 18.º, § 1, § 2 e § 3).

Os alunos podiam ser ordinários (os que estavam a frequentar a escola submetendo-se às suas regras, exames, exercícios, prémios e recompensas), voluntários (os que estavam a frequentar as aulas mas podiam, ou não, submeter-se às provas exigidas; e se o fizessem poderiam passar a ordinários) ou obrigados (os que estavam a frequentar como ordinários outra escola, e eram obrigados estatutariamente a frequentar algumas das aulas do Conservatório); e podiam ser pensionistas (alunos sustentados pelo colégio do Conservatório devido a dificuldades económicas do agregado familiar) ou porcionistas (alunos que eram sustentados pela família que pagava os seus estudos no Conservatório). Só havia limitação legal relativamente às admissões dos pensionistas (arts. 4.º, 30.º, 31.º).

Para se entrar no Conservatório era necessário que os alunos soubessem ler e escrever e tivessem boa constituição física, não se aceitando pessoas com deficiências físicas (art. 37.º). Admitiam-se alunos de ambos os sexos (art. 2.º, § único). Os alunos tinham de se propor a exame, a fim de serem seleccionados, e juntar à candidatura certidão de baptismo, certidão de vacinas e atestado de bons costumes passado pelo pároco ou pelo magistrado da sua localidade (art. 38.º).

Os melhores alunos do Conservatório poderiam ser premiados de três formas distintas: admissão (a pensão inteira ou a meia pensão no colégio); promoção (a decurião de segunda classe, que correspondia a uma pensão de duzentos e quarenta réis diários ou a decurião de terceira classe, que correspondia a uma pensão de cento e vinte réis diários); e dádiva (de um livro, instrumento ou partitura) – art. 53.º.

O Conservatório permitia aos seus alunos adquirirem conhecimentos significativos, não só na área teatral, mas também em história, literatura e linguística, sendo tais estudos ministrados a alunos com e sem capacidade económica e do sexo masculino e feminino. De repente, depois da Rainha D. Maria I e do seu Intendente-Geral da Polícia, Pina Manique, que juntos urdiram a absurda proibição das mulheres representarem e frequentarem os bastidores ou camarins do teatro, não só é permitido às mulheres serem actrizes, como o Estado está disposto a pagar para as ensinar a sê-lo. O Conservatório, ao ter melhorado a arte da representação nacional, permitiu que os actores, de ignorantes e iletrados, se transformassem numa pequena elite cultural e que civilizacionalmente se desse um importante avanço no estatuto social da mulher. Atente-se que, de acordo com a publicação n.º 117, do Diário do Governo, de 19 de Maio de 1841, quem dirigia a Secção de literatura do Conservatório eram ilustres intelectuais portugueses, mais concretamente, António Feliciano de Castilho, Alexandre Herculano e Anselmo Braamcamp, respectivamente, como Director, Relator e Secretário.

Com disciplinas como a recta pronúncia talvez, aos poucos, deixassem de surgir críticas nos jornais sobre a má pronúncia dos actores nacionais, que, ensinados por um francês, jamais poderiam aprender a verdadeira pronúncia da língua portuguesa. Conforme refere Matos Sequeira:

Em 1839 ainda o Jornal do Conservatorio denuncia que Epifânio, o melhor discípulo de Doux, dizia “larvas de vulcão” por “lavas de vulcão” e que a linda Emília das Neves, linda e já tão grande, pronunciava “dereito”, “golpis”, “desispeção”, “tertura” e outras enormidades.
(SEQUEIRA 1955: 44).

Os Estatutos do Conservatório Real de Lisboa de 1841, mantiveram as três escolas (art. 72.º), bem como a admissão de alunos de ambos os sexos, passando a admitir também indivíduos estrangeiros, desde que externos, ou seja, não residentes no colégio (art. 73.º). Também se mantiveram três espécies distintas de prémios aos melhores alunos: promoção a decurião com uma pensão alimentícia; adjudicação de uma pensão alimentícia sem promoção a decurião; e dádiva de um livro, instrumento ou partitura (art. 91.º). Os decuriões eram os alunos mais adiantados que ajudavam, sob a direcção do respectivo professor, o ensino dos outros (art. 76.º).

O Regulamento para Administração dos Teatros, de 30 de Janeiro de 1846, manteve forte influência do Decreto de 1836, legislando, relativamente ao que este Decreto propunha, sobre a Escola de Declamação; a Sociedade de actores, com

protecção régia; o teatro nacional; a propriedade dos autores dramáticos; os prémios para os autores dramáticos; e os prémios para os alunos do Conservatório.

Relativamente a esta última temática, os prémios que estavam estipulados para os alunos do Conservatório, nos mencionados Estatutos, cessaram, sendo substituídos pela admissão ao Teatro Nacional de D. Maria II, como praticantes ou como societários, segundo o seu mérito. O projecto de Garrett, vertido no Decreto de 1836, concretizava-se: com os alunos formados no Conservatório formar-se-ia uma nova companhia de actores nacionais, com protecção régia (art. 4.º do citado Decreto).

Efectivamente a companhia de actores, constituída em Sociedade, que, através deste Regulamento, passaria a dirigir o Teatro Nacional de D. Maria II (que abriria alguns meses depois), ainda que sob forte tutela governamental (quer pelo Fiscal do Teatro, quer pela Comissão Inspector), usufruía de alguma protecção régia, designadamente, o usufruto gratuito do edifício do teatro, a título de subsídio, e eventual auxílio pecuniário, quando, por experiência se mostrasse a sua indispensável necessidade. Ainda no ano de abertura, por Portaria de 13 de Novembro de 1846, o Governo concedeu um subsídio de um conto e duzentos mil réis, e, conforme bem refere Matos Sequeira, “foi isso o que valeu nesse final do ano à aflita Sociedade cuja vida inteira fora cortada sempre de desagradáveis incidentes” (SEQUEIRA 1955: 136). Importa recordar que a Sociedade apenas tinha sido criada em 30 de Janeiro de 1846, pelo que ainda nem sequer tinha festejado o seu primeiro aniversário. Desde então, a sobrevivência da Sociedade apenas foi possível graças aos subsídios estatais, sem eles nunca se teria mantido até 1853.

Esta companhia de actores, para cumprir o seu desígnio de promover o aperfeiçoamento da arte dramática e servir de escola normal para a formação de bons actores, teria de ser constituída com o número necessário de artistas e, de preferência, com os melhores artistas. Os societários, de acordo com o seu mérito, dividir-se-iam em quatro classes: a classe das primeiras partes, a classe das comprimarias, a classe das segundas partes e a classe das terceiras partes. No teatro existiria ainda a classe de praticantes que, apesar dos seus elementos não serem societários, integrava a estrutura do teatro (arts. 27.º, 34.º e 35.º).

Na primeira classe seriam admitidos os principais artistas nacionais e os alunos do Conservatório Real de Lisboa com as habilitações de “suficiente aptidão” (art. 36.º), competindo a um júri “de pessoas inteligentes”, nomeado pelo Governo, prover à escolha e ao apuramento dos artistas e atribuir-lhes a respectiva classe, sendo, porém,

essa proposta submetida à decisão do Governo pelo Ministério do Reino (art. 37.º). Tomada a decisão pelo Governo, dar-se-ia conhecimento aos artistas escolhidos da classe em que ficariam colocados, sendo estes obrigados a declarar se pretendiam ou não integrar a associação fundadora do teatro, e, no caso afirmativo, essa declaração teria de ser reduzida a escritura pública.

Constituída a Sociedade, os artistas que quisessem ser admitidos à classe de praticantes tinham de fazer um requerimento à Direcção do Teatro, instruído com “Um attestado de bons costumes, passado pelas competentes auctoridades” e “Um certificado authenticado de aprovação no curso completo da escola de declamação, ou em outro de iguaes ou superiores habilitações”, sendo que, em igualdade de circunstâncias curriculares, seria dada preferência aos alunos do Conservatório Real e, entre estes, aos mais antigos (art. 45.º).

É também regulamentada a promoção na carreira dos artistas dentro do Teatro Nacional de D. Maria II, designadamente de praticante para societário e das classes inferiores para as imediatamente superiores, podendo tal promoção ocorrer decorridos dois anos ao serviço do teatro, após consulta graduada de todos os concorrentes (art. 46.º).

As regras estabelecidas, quer para a admissão quer para a promoção na carreira dos artistas no Teatro Nacional de D. Maria II, comportavam, porém, duas excepções. A primeira, não se applicavam aos actores de provado e distinto merecimento, que, por alguns anos, tivessem exercido a sua arte noutros teatros com público reconhecimento. A segunda, não se applicavam a outros artistas de talentos superiores e mérito transcendente (art. 47.º).

Desta forma, estava aberta a porta da Sociedade para os actores sem habilitações académicas, mas com experiência teatral e agrado público. Apesar da prevalência, na lei, dos actores que tivessem tirado o curso do Conservatório ou outro equivalente para integrarem a Sociedade, esta não podia descurar que os actores de agrado público é que enchiam casas, mesmo que a sua técnica de representação não fosse, teoricamente, a mais adequada.

O Regulamento de 1846 determinava ainda que a Escola de Declamação passaria a funcionar no Teatro Nacional de D. Maria II e passaria a ter dois cursos, um para o ensino teórico e outro para o ensino prático, sendo o teórico ministrado pelos antigos professores do Conservatório Real de Lisboa que se julgassem necessários e o prático por dois actores seleccionados, pela Comissão Inspectora, de entre os mais

hábeis. Estes actores teriam direito a uma gratificação modesta pela sua actividade académica (art. 29.º).

Finalmente, num único espaço, um edifício construído de raiz, o teatro nacional, uma companhia de actores nacionais, que, aos poucos, seria constituída pelos alunos do Conservatório, e a Escola de Declamação.

A Direcção da Sociedade dos actores, para além do Fiscal, era constituída por quatro actores societários eleitos pelos sócios (arts. 61.º e 62.º). Diferentemente do Regulamento Provisório de 1812, nesta Sociedade os actores, através dos seus quatro representantes, tinham poder de decisão. Esta concessão evidencia a mudança do estatuto do actor, que de criatura infame e irresponsável, se transforma em Director. Apesar de fazerem parte da Direcção, esses actores mantinham a sua actividade profissional, integrando o elenco das representações, por isso, os Directores das duas primeiras Direcções da Sociedade, Epifânio e Teodorico, participaram como actores em várias peças, designadamente *Trapeiro*, *O Limpa-Candeeiros*, *O Alcaide de Faro*, *A Mulher de Dois Maridos*, entre tantas outras.

Os actores societários auferiam os ordenados anualmente arbitrados pela Direcção e, em situações específicas, as gratificações, quando exerciam cargos do teatro ou da Escola de Declamação; ou as remunerações, quando fossem considerados os mais zelosos e competentes (art. 52.º). O cargo do teatro mais importante era o de ensaiador.

O pagamento dos ordenados e gratificações dos actores era mensal e era financiado pelo saldo que existisse no cofre do teatro (com as receitas da actividade teatral deduzidas as despesas) e, se esse saldo fosse inferior ao contratado, pagar-se-ia na proporção do devido, ficando o montante não pago em dívida e a ser regularizado quando o saldo fosse maior do que os ordenados e gratificações acordados. Quando estes fossem pagos (quer os mensais quer os em dívida de meses anteriores) e ainda sobrasse dinheiro, tal montante seria dividido em dez partes iguais, indo três partes para os melhoramentos materiais do teatro, uma parte para o Montepio e seis partes para a remuneração dos actores mais zelosos e competentes (art. 54.º).

Os ordenados dos actores societários eram arbitrados, tendo em atenção a sua classe e a prática usualmente seguida pelo Teatro Nacional subsidiado (art. 53.º). Nos últimos anos antes da abertura oficial do Teatro Nacional de D. Maria II, o subsídio para o teatro em Lisboa era, em regra, repartido entre o Teatro da Rua dos Condes e o Teatro do Salitre, conforme esclarece Matos Sequeira (SEQUEIRA 1955: 41, 109).

Ainda em benefício dos actores societários do Teatro Nacional de D. Maria II, em consequência da crescente importância e utilidade pública desta profissão, foi criado um Montepio para socorrer todos aqueles que ficassem impossibilitados de voltar à cena “por moléstia” (doença) ou “caducidade” (idade). O contributo de uma vida dedicada ao Teatro Nacional passava a merecer protecção legal em caso de doença ou velhice, mas apenas para os actores sócios.

O fundo do Montepio era constituído com o produto de dois benefícios anuais, um em cada semestre e isentos dos direitos de autor; quatro por cento do produto líquido de cada representação, depois de deduzidos todos e quaisquer encargos; a percentagem correspondente aos direitos de autor, provenientes das representações de peças do domínio público, cujos proprietários se desconhecassem; metade do produto dos direitos de autor, provenientes da representação de peças traduzidas; a importância total das multas que, pelos Regulamentos, fossem impostas aos artistas e empresários do teatro; uma parte (em dez) do saldo final do rendimento anual do teatro; as quotas mensais cobradas na proporção dos vencimentos dos societários; e os donativos e legados (art. 57.º). Era também definido o modo de investimento do capital constante do fundo do Montepio, de forma a rentabilizá-lo (art. 58.º), sendo proibido dar outro destino a este fundo que não fosse o de auxiliar os actores nas condições supramencionadas. No entanto, as pensões de alimentos apenas poderiam ser pagas aos actores que delas necessitassem pelo rendimento do capital (resultante dos investimentos realizados), e não pelo próprio capital, e ainda pelo produto das quotas dos societários (art. 59.º). O objectivo era, uma vez mais, que o fundo se autofinanciasse, sem necessitar da ajuda do Estado.

Nas situações em que o montante obtido não fosse suficiente para pagar integralmente as pensões de alimentos aos actores necessitados, seria o saldo existente distribuído entre os pensionistas na respectiva proporção (art. 59.º, § 1). Se os montantes obtidos pelo produto do capital e pelas quotas dos societários fosse superior às necessidades dos pensionistas, por decisão da Assembleia Geral da Sociedade, poderia ser prestado auxílio financeiro à mulher, aos filhos e à mãe viúva ou às irmãs solteiras, dos actores societários falecidos, desde que aqueles familiares tivessem reclamado que se encontravam no estado de pobreza ou miséria (art. 59.º, § 2).

Este apoio social que a Sociedade do Teatro Nacional de D. Maria II proporcionava aos actores sócios, mesmo em situações de incapacidade para o trabalho, devia ser bastante almejada pelos actores nacionais, visto tratar-se de uma profissão que,

ontem como hoje, vive na precariedade. Obviamente que sempre existiram excepções, como foi o caso dos actores Sargedas, Fortunato Levy, Maria Velutti e Emília das Neves, conforme referencia Matos Sequeira (SEQUEIRA 1955: 136, 139-140).

Eram actores que tinham os seus fãs e que, por isso, eram muito requisitados pela concorrência. A circunstância de nem sempre receberem na sua totalidade os ordenados acordados, por falta de saldo no cofre, também teria contribuído para tais decisões. Quem tinha a possibilidade de auferir mais do que os montantes que estava, em concreto, a receber no Teatro Nacional de D. Maria II, independentemente do que fora acordado, não iria deixar de o fazer, apenas porque, se a Sociedade sobrevivesse, poderia, no futuro, beneficiar da protecção do Montepio.

É importante também compreender que, sendo a situação financeira do Teatro Nacional de D. Maria II bastante difícil, com prejuízos constantes, efectivamente, a parte relativa ao saldo final do rendimento anual desse teatro não chegava a entrar nos cofres do Montepio, bem como também não se poderia contar, muitas vezes, com os quatro por cento do produto líquido de cada representação, depois de deduzidos todos e quaisquer encargos, uma vez que muitas das representações eram, economicamente, um desastre. Assim o próprio Montepio não era um fundo de protecção social muito seguro.

Com o Regulamento do Palco para o Teatro Nacional de D. Maria II, de 28 de Outubro de 1847, determinou-se que, em situações de doença, existiam dois critérios: até vinte dias de doença os actores receberiam como se estivessem a trabalhar; superior a vinte dias, a Direcção da Sociedade atribuir-lhes-ia um ordenado (necessariamente inferior) que fosse suficiente para as suas necessidades (art. 48.º). Esta norma protegia os actores em situações prolongadas de doença, mas não de invalidez, visto que esta última já se encontrava abrangida pelo fundo do Montepio. É mais um progresso na protecção social da profissão do actor.

No Regulamento para a leitura, censura e representação das peças dramáticas no Teatro Nacional de D. Maria II, de 28 de Outubro de 1847, os actores e, atente-se ao pormenor, as actrizes, poderiam ser consultados pela Comissão Inspectoria para prestarem os esclarecimentos práticos que aquela necessitasse (art. 3.º, § único). O reconhecimento do valor da experiência era dificilmente ignorado numa actividade como a teatral.

O Regulamento de 2 de Maio de 1848, limitou-se a proceder a pequenas alterações ao Regulamento de 1846, sendo a mais significativa a que levou à redução da

influência dos actores na Direcção da referida Sociedade, passando de quatro para dois os sócios actores na Direcção (art. 61.º).

Os actores societários também viram limitadas as classes, de quatro para duas (passaram a existir apenas primeiras partes e segundas partes), constituindo-se ainda junto da Sociedade uma classe de supranumerários que, apesar de não ser composta por sócios, tinha direito de acesso aos lugares da segunda classe, por mérito e serviço. Constituiu-se também uma classe de praticantes que seriam promovidos a supranumerários de segunda classe, depois de dois anos de estudo prático da cena, com demonstração de exactidão de serviço e mérito reconhecido (arts. 34.º e 35.º). Dispunha-se ainda que os actores que, à data, faziam parte da 1.ª e 2.ª classes do Teatro Nacional de D. Maria II, por direito, permaneceriam nela; enquanto que os artistas que, à data, formassem a 3.ª e 4.ª classes, passariam a ocupar, por direito, os lugares dos supranumerários de 2.ª classe, contando-se-lhes o tempo de serviço anterior na respectiva classe como valorização curricular para futuro acesso. Por sua vez, os praticantes que, à data, servissem no Teatro Nacional de D. Maria II, manter-se-iam na classe de praticantes com acesso à classe dos supranumerários, contando-se-lhes o serviço já praticado ao serviço deste teatro (art. 46.º).

O modo dos praticantes ascenderem à classe dos supranumerários da 2.ª classe e dos supranumerários ascenderem à 2.ª classe dos societários era praticamente idêntico ao que acontecia na legislação de 1846, porém, verificavam-se duas alterações. Por um lado, não bastava que tivessem estado ao serviço do Teatro Nacional de D. Maria II por dois anos, era igualmente necessário que o tivessem servido com distinção; por outro lado, a consulta graduada efectuada aos opositores (outros concorrentes) passava a ser lavrada (reduzida a escrito) pela Comissão Inspectoria (art. 46.º).

Verifica-se, assim, que, para além da antiguidade, o mérito como critério de avaliação também passou a ter consagração legal; e que aumentaram as exigências de rigor no processo de promoção dos actores entre as classes, de forma a evitar injustiças (pelo menos as mais flagrantes).

Também a admissão à classe de praticantes sofreu alterações, tendo deixado de ser feita a pedido dos próprios candidatos, instruindo o pedido com a documentação respectiva, para passar a ser efectuada mediante proposta da Direcção e obtido parecer favorável da Comissão Inspectoria (art. 45.º). Só poderiam ser propostos depois de terem exercido durante dois anos como actores com exactidão de serviço e mérito reconhecido (art. 35.º, § 3).

Já a admissão directa à classe de supranumerários, sem passarem pela de praticantes, tornava-se mais fácil, sendo apenas necessário que os candidatos tivessem exercido durante dois anos como actores com exactidão de serviço e mérito reconhecido, apresentassem um atestado de bons costumes, passado pelas autoridades competentes, e um certificado autêntico de aprovação no curso completo da Escola de Declamação; ou, na falta dele, apresentassem certidão de serviço, por vários anos noutros teatros (seguramente mais de dois anos) com mérito e boa aceitação (art. 45.º). Na escolha dos candidatos seriam preferidos os que melhores qualificações apresentassem e, em igualdade de circunstâncias, os alunos do Conservatório Real e, entre estes, os mais antigos (art. 45.º, § único).

Era evidente o reforço do critério empírico (experiência teatral) em detrimento do teórico (estudo teatral). As vantagens dos alunos do Conservatório Real começavam a esmorecer. As condições socioprofissionais que a qualidade de societário proporcionava eram demasiado desejáveis para serem entregues a quem ainda não dera provas no palco.

Relativamente aos ordenados, gratificações e remunerações dos artistas, passou-se a denominar “remuneração” e não “gratificações” aos montantes auferidos pelos artistas que exercessem cargos no teatro; e gratificações aos montantes económicos obtidos pelos mais assíduos, zelosos e competentes. A assiduidade, provavelmente por ser qualidade rara entre os actores, passou a figurar no critério legal para atribuição das gratificações.

Estabeleciam-se ainda alguns critérios rigorosos para a atribuição dos ordenados, remunerações e gratificações, admitindo-se, pela primeira vez, a possibilidade dos actores recorrerem quer dos ordenados quer das gratificações para a Comissão Inspectora que decidiria, após audição das partes interessadas (do actor e da Direcção) – art. 53.º, § 4. Admitia-se também, pela primeira vez, a revisão dos ordenados e gratificações, a requerimento quer do actor quer da Direcção, cuja decisão competiria ao Inspector-Geral dos Teatros (art. 53.º, § 4).

Os actores começavam a possuir garantias de defesa contra decisões injustas em matéria tão sensível como a relativa aos montantes económicos auferidos. Já não eram apenas as vedetas que, independentemente das limitações legais, sempre tinham maneira de ser beneficiadas, através da pressão dos fãs, muitas vezes bem colocados em jornais de grande tirada e em bons cargos políticos, também os actores menos conhecidos ou

mais novos começavam a ter garantias proporcionadas pela lei e não pelos jogos de influência.

Todas as alterações legislativas citadas resultavam de uma manifesta preocupação com a despesa, razão pela qual se reduziram o número de sócios actores na Direcção e o próprio número de sócios, com a redução das classes. Mas nem assim a Sociedade ultrapassou as suas dificuldades.

Com o Regulamento para a Administração dos Teatros, de 22 de Setembro de 1853, foram efectuadas profundas alterações no que à actividade dos actores diz respeito.

A primeira e mais importante consistiu na dissolução da Sociedade de actores, o que levou ao afastamento destes de qualquer actividade na administração do Teatro Nacional de D. Maria II. No âmbito deste teatro foi, posteriormente, constituída uma companhia de actores, a quem competia o desempenho do serviço dramático. Essa companhia passaria a ser denominada por “Companhia dos actores do Theatro portuguez de primeira ordem” e seria constituída pelos actores que viessem a ser contratados (art. 67.º). O quadro dessa companhia seria composto por dez atrizes e catorze actores (art. 68.º), admitindo-se a existência de um quadro extraordinário, que compreenderia mais dez actores no total, sem discriminação do sexo, e apenas caso a necessidade do serviço do teatro o exigisse (art. 69.º). Apenas seriam admitidos actores neste quadro extraordinário se o Conselho Dramático confirmasse essa necessidade (art. 69.º). O vencimento dos actores do quadro extraordinário passava a ter limite máximo (art. 69.º, § único).

A segunda alteração resultou na criação de uma Caixa de Socorros Dramáticos para a família dos actores, no caso de morte destes, estabelecendo-se, na lei, igualmente o seu modo de financiamento (arts. 85.º e 86.º). Atente-se que, até então, era admitida a hipótese de prestar auxílio aos familiares dos artistas societários, mas apenas quando existisse saldo no fundo do Montepio, a Assembleia Geral da Sociedade de actores assim o decidisse e os familiares dos actores falecidos tivessem alegado estado de pobreza ou miséria. Todos esses requisitos foram suprimidos.

O Decreto que veio regulamentar a censura teatral para todos os teatros, aprovado em 16 de Janeiro de 1856, já não enumera expressamente a possibilidade de audição prévia dos actores pelo Conselho Dramático aquando das decisões de recurso que tiver de proferir, no entanto, ao admitir a audição de “quaesquer outras pessoas competentes”, permite tal possibilidade (art. 30.º).

Por fim, através do Regulamento da Administração dos Teatros, de 4 de Outubro de 1860, que revogou os regulamentos de 30 de Janeiro de 1846, 2 de Maio de 1848 e 22 de Setembro de 1853, o Teatro Nacional de D. Maria II passou a ter um quadro ordinário de pessoal artístico com oito actrizes e dez actores (actores de 1.^a classe); um quadro extraordinário que não poderia ultrapassar mais de seis actrizes e oito actores (actores de 2.^a classe); e um quadro temporário composto por quatro actrizes e quatro actores (actores de 3.^a classe) – arts. 62.º a 64.º. Este quadro constituiu uma novidade em relação à legislação anterior e permitiu um aumento do quadro de actores a trabalhar para o Teatro Nacional de D. Maria II, uma vez que o anterior se revelara manifestamente insuficiente. Na realidade, passaram de um conjunto, no máximo, de trinta e quatro actores, para um conjunto de quarenta, sendo que, apesar do aumento, poderão ter diminuído a despesa com os ordenados, uma vez que reduziram o quadro de actores de 1.^a classe (de vinte e quatro para dezoito) e passaram a ter três categorias de actores e não apenas duas.

Determinou-se também que os actores anteriormente classificados na 1.^a classe, pelo Regulamento de 1846, mantendo-se ao serviço do Teatro Nacional de D. Maria II, permaneceriam nessa classe (art. 66.º); haveria preferência, para completar os três quadros de actores no teatro, por alunos da Escola da Arte Dramática, que tivessem o curso concluído e se julgassem dignos de distinção (art. 68.º); a progressão dos actores de 2.^a classe para a 1.^a classe, dependeria de se tornarem dignos de distinção, em virtude dos seus progressos na arte dramática e do seu fiel cumprimento dos deveres impostos (art. 65.º); haveria limite máximo (doze mil réis mensais) para os vencimentos dos actores contratados para o quadro temporário (art. 69.º).

Foi ainda regulamentada a aposentação e a reforma dos actores de 1.^a e 2.^a classes ao serviço do Teatro Nacional de D. Maria II. Apenas os actores de 1.^a e 2.^a classes do Teatro Nacional de D. Maria II, que tivessem bom e efectivo serviço nesse teatro, poderiam beneficiar de aposentação e reforma. A reforma distinguia-se da aposentação porque, enquanto na primeira, era necessário apenas o decurso de vinte anos ao serviço do mencionado teatro; na segunda, era necessária a existência comprovada de impossibilidade física ou moral e que o actor já estivesse ao servido daquele teatro há, pelo menos, quinze anos. Excepcionalmente, depois de completados quinze anos ao serviço, o Comissário do Governo poderia propor a aposentação de qualquer actor, quando a conveniência do serviço o exigisse. Na aposentação, os actores

receberiam, mensalmente, metade do ordenado e no caso da reforma receberiam o ordenado por inteiro (arts. 72.º, 75.º e 76.º).

No caso de aposentação por incapacidade física ou moral, o processo para determinar tal incapacidade era bastante rigoroso e burocrático. O actor teria de ser observado por três facultativos, nomeados pelo Inspector-Geral dos Teatros, que o examinariam e dariam o seu parecer, o qual teria de ser autenticado pelo Inspector-Geral dos Teatros e pelo Comissário do Governo, que, posteriormente, o enviariam ao Ministério do Reino, acompanhado por informações confidenciais por estes prestadas (art. 73.º). Facultativo era o nome que nessa altura se dava aos médicos, tendo sido considerado pelas Cortes Constituintes de 1822, que apenas são legítimos facultativos os bacharéis “formados em Medicina pela Universidade de Coimbra, ou por alguma outra acreditada” (OLIVEIRA 1992: 119).

Apesar de se determinar a percentagem dos ordenados que se receberia em caso de reforma ou de aposentação, essa percentagem não era calculada a partir do montante real do ordenado do actor que pretendia a reforma ou a aposentação, mas sim a partir de um montante definido na lei, que, no caso, era de setenta e dois mil réis para os actores de 1.ª classe e quarenta e oito mil réis para os actores de 2.ª classe (art. 76.º, § único).

Autorizava-se ainda que os actores, com vinte anos ao serviço do teatro, querendo, pudessem continuar no exercício da sua profissão, desde que o requeressem e se comprovasse que não sofriam de nenhum impedimento físico ou moral, devendo sujeitar-se ao exame dos facultativos que avaliariam a sua condição física e moral (art. 80.º). Os actores de 1.ª e 2.ª classe que completassem os trinta anos ao serviço do teatro teriam direito à totalidade do ordenado, a que acresceria um terço. Também nesta situação, os últimos dez anos teriam de ser com bom e efectivo serviço para o teatro (art. 81.º). As aposentações e reformas dos actores do Teatro Nacional de D. Maria II eram efectuadas por Decreto Real (art. 86.º).

Aos actores de 3.ª classe que merecessem ser classificados na 1.ª ou 2.ª classes, ser-lhes-ia contado, para efeitos de aposentação e reforma, o tempo que tivessem servido na 3.ª classe (art. 82.º).

Era dada a possibilidade de recurso aos actores de 1.ª e 2.ª classes que, por determinação do Comissário do Governo, tivessem deixado de fazer parte dos quadros ordinário e extraordinário, podendo recorrer desta decisão para o Conselho Dramático e deste para o Ministério do Reino. Este último, antes de decidir definitivamente, consultaria o Conselho (art. 84.º). A gravidade do afastamento dos actores dos quadros

ordinário e extraordinário do Teatro Nacional de D. Maria II justificava esta dupla instância de recurso. As condições de garantia profissional e social facultadas aos actores destas duas classes eram ímpares na vida teatral portuguesa.

Mantinha-se a Caixa de Socorros Dramáticos, no entanto, por um lado, esta passava a abranger todos os actores e não apenas os actores do Teatro Nacional de D. Maria II; e, por outro, passava a beneficiar também os actores nas suas doenças (e não apenas os familiares dos actores falecidos). Estabelecia-se ainda que os actores podiam exercer quaisquer funções ou empregos no teatro, desde que possuíssem a necessária capacidade e tivessem habilitações para elas (art. 87.º).

Os actores do Teatro Nacional de D. Maria II, na realidade, desde a extinção da Sociedade de actores, começaram a adquirir, através da legislação aprovada, regalias idênticas às dos funcionários públicos, uma vez que este teatro passou a ser gerido pelo Governo.

A profissão de actor desde 1836, através do Decreto Garrettiano, iniciou um percurso de valorização pedagógica, estatutária e social, com principal reflexo no Teatro Nacional de D. Maria II, que transformou uma das profissões mais indesejadas numa carreira disputada e com fortes possibilidades de sucesso.

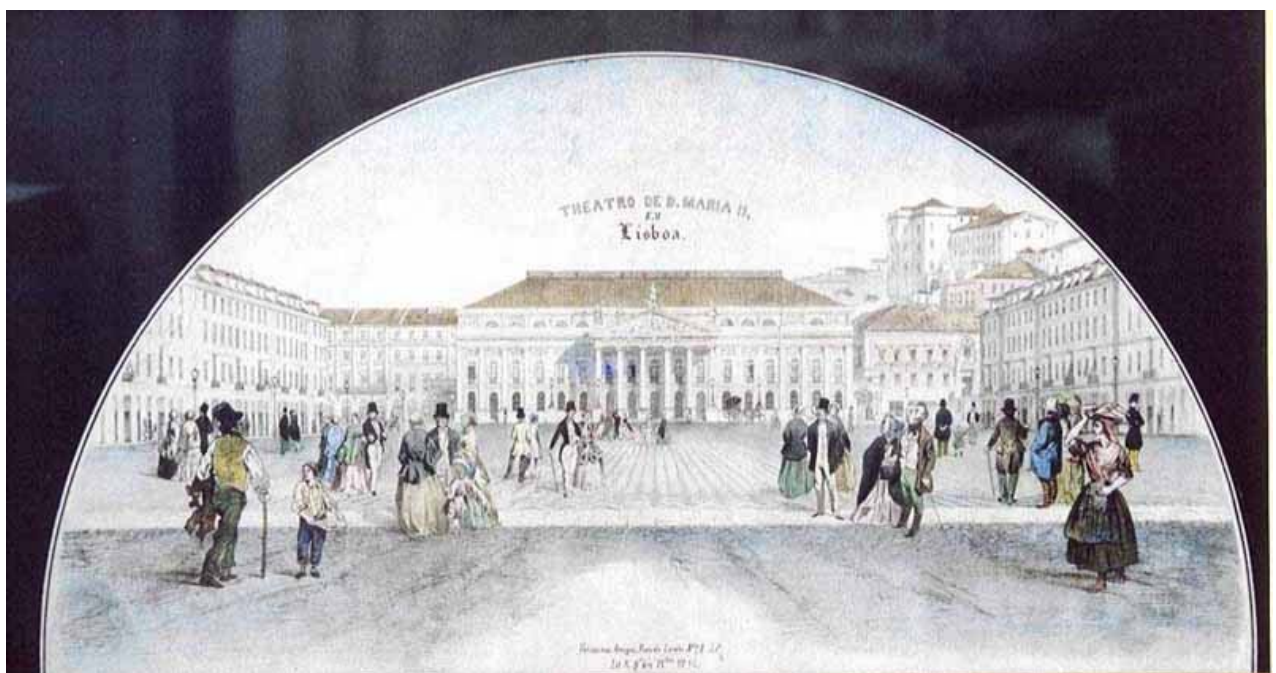


Fig. 2 – Theatro Nacional de D. Maria II.

1.3 – Do paternalismo estatal

Se é verdade que entre 1836 e 1860 os actores, sobretudo os que se encontravam ligados ao Teatro Nacional de D. Maria II, beneficiaram da protecção estatal, traduzida em vários diplomas legais que lhes atribuíram poderes de direcção, direitos de protecção social – para si e para os seus familiares – e direitos de audição e de recurso em decisões que lhes fossem prejudiciais, não é menos verdade que, em face das obrigações legais que lhes eram impostas, continuavam a ser encarados como criaturas mimadas, desrazoáveis, irascíveis e imaturas, a quem era fundamental impor, de forma minuciosa, limites rígidos e sanções pesadas.

E se é natural a imposição aos alunos do Conservatório Real de Lisboa de determinadas sanções, quando incumprissem as suas obrigações no colégio, como as de inscrição do seu nome no livro do registo das faltas, expulsão das aulas, perda de um ano ou expulsão definitiva (art. 44.º do Regimento de 27 de Março de 1839), em face da juventude dos alunos inscritos, é mais difícil compreender quando esta mesma lógica é aplicada, legislativamente, a adultos que tinham escolhido a profissão de actores e que, de uma forma ou de outra, necessitavam de a exercer para se sustentarem.

Apesar de se reconhecer que esta profissão, em determinadas circunstâncias apenas comparável à do político, possa levar o actor, quando atinge a fama, à cegueira de se acreditar divino, o modo como o legislador regulamentou as obrigações dos actores não deixa de assombrar.

Como já se mencionou anteriormente, o Conservatório Real de Lisboa permitiu que alunos de ambos os sexos e com dificuldades económicas pudessem estudar designadamente na Escola de Declamação, para, posteriormente seguirem a carreira de actor. No entanto, a protecção estatal ao ensino desta actividade possuía as suas contrapartidas, alienando o aluno a sua liberdade negocial à instituição no início da sua carreira.

O Regimento de 27 de Março de 1839 estatuiu que o aluno do Conservatório apenas poderia dar início à sua actividade profissional nos teatros (“debute”) se fosse efectuado um requerimento, por um Director ou empresário de teatro, dirigido ao Inspector-Geral dos Teatros, a solicitar a sua participação. Recebido o requerimento, o Inspector comunicava aos professores da escola respectiva que deveriam proceder ao exame especial desse aluno. Findo o exame e, caso a prestação fosse positiva, seria admitido a debutar. A escolha do papel e da peça seria acordada entre o Director ou

empresário do teatro e os professores do aluno. Nos cartazes a anunciar o debut, só poderia aparecer o nome do aluno, mas não qualquer indicação relativa à sua formação no Conservatório. Só nas representações futuras é que poderia aparecer a indicação de que era aluno do Conservatório. Terminada a fase do debut, o primeiro contrato profissional celebrado entre um aluno daquela instituição e um empresário só seria válido com autorização do Inspector-Geral dos Teatros, pois, caso contrário, aquele não poderia invocar a sua qualidade de aluno do Conservatório (art. 56.º).

Importa mencionar que o Conservatório era uma escola financiada pelo Estado (Decreto de 18 de Outubro de 1839), que pretendia prestigiar a arte dramática, razão pela qual apenas autorizava que fosse indicada a instituição como tendo formado o aluno, quando este a abandonasse depois de os professores o considerarem preparado para ingressar na vida profissional e nas condições que eles entendessem como as mais adequadas. O actor, mesmo o que saía da Escola, não estava preparado para, por si, tomar as melhores opções; o Estado, representado pelos professores a quem pagava, é que sabia o que era melhor para ele.

Os Estatutos do Conservatório Real de Lisboa mantiveram estas limitações, prescrevendo, no art. 89.º, que “Os alumnos do Conservatorio não podem exercer em público a arte a que se dedicam, sem permissão do Inspector Geral”. Por sua vez, foram integralmente mantidas as regras do debut e da celebração do primeiro contrato constantes do citado Regimento (art. 93.º). Estas eram as limitações para os alunos do Conservatório. Vejamos agora as limitações estabelecidas por lei para os actores.

O Decreto de 15 de Novembro de 1836, por estabelecer as bases gerais da actividade teatral, não aborda qualquer limitação ou proibição à profissão de actor.

Já o Regulamento para a Administração dos Teatros, de 30 de Janeiro de 1846, dedica vários artigos aos actores do Teatro Nacional de D. Maria II, designadamente quanto às suas obrigações, proibições e sanções.

Desde logo, caso os actores recebessem uma proposta para integrar a Sociedade de actores que participaria na gestão do Teatro Nacional de D. Maria II, e, por qualquer motivo, a recusassem, ficariam impedidos de trabalhar naquele teatro por quatro anos (art. 40.º). Também os actores que, depois de serem admitidos e classificados, viessem a não concordar com o vencimento atribuído, seriam excluídos do teatro durante oito anos (art. 41.º). Por fim, os actores societários que abandonassem aquele teatro para irem trabalhar para outro lugar, perderiam os direitos adquiridos na Sociedade e não poderiam voltar a ser admitidos nela pelo período de 10 anos (art. 42.º). Estatuiu-se

ainda que todos os actores que não fossem admitidos à Sociedade, poderiam ser contratados pelo teatro, mas não poderiam ser sócios ou ter funções administrativas (art. 43.º).

Estabeleciam-se, assim, cominações de alguma gravidade para os actores que, apesar de escolhidos, não aceitassem participar na mencionada Sociedade; ou que não aceitassem o vencimento proposto ou que, depois de já fazerem parte da Sociedade, a abandonassem para ir trabalhar para outro lugar. De acordo com o teor destes artigos, a cominação mais longa era, no fundo, a menos gravosa, uma vez que as cominações de quatro e oito anos impediam os actores de voltar a exercer funções no Teatro Nacional de D. Maria II, enquanto que a cominação de dez anos apenas impedia esses actores, durante esse período, de voltarem a fazer parte da Sociedade, mas sempre poderiam ser contratados. Por mais estranho que possa parecer é esta a acepção que resulta da análise dos arts. 40.º a 43.º.

Ainda relativamente aos actores societários, o Regulamento determinava como únicos fundamentos para a sua expulsão, o mau comportamento e a insubordinação, circunstâncias que necessitavam de ser comprovadas, não bastando a mera alegação. O processo iniciava-se em informações prestadas pela Direcção ou pela Comissão Inspectoria e dirigidas ao Inspector-Geral dos Teatros, o qual, após ouvir os interessados (o acusado e o acusador), faria a sua proposta ao Governo, entidade que decidiria (art. 55.º). A grande curiosidade deste artigo resulta da concessão do direito de defesa aos actores que não poderiam ser expulsos da Sociedade sem primeiro serem ouvidos sobre as acusações que lhes eram imputadas.

No que dizia respeito às obrigações dos actores (quer sócios quer contratados), estavam os mesmos obrigados a dedicar os seus talentos e esforços ao serviço do teatro, representando todos e quaisquer papéis, no seu género, que lhes fossem atribuídos; a cumprir pontualmente as disposições dos Regulamentos e ordens da Direcção e da Comissão Inspectoria; a satisfazer as multas que lhes fossem impostas, submetendo-se às penas disciplinares e convencionais; e a servir os cargos da cena para os quais tivessem as devidas habilitações (art. 49.º). Por sua vez, os actores praticantes deste teatro obrigavam-se a representar os papéis de todos os géneros que lhes fossem distribuídos; a substituir os actores das diversas classes nos seus impedimentos; e a cumprir, nos termos em que se aplicassem, as obrigações impostas aos actores (art. 50.º).

Resulta destas obrigações que os actores não eram obrigados a representar todos e quaisquer papéis que lhes fossem atribuídos, mas apenas todos e quaisquer papéis

dentro do seu género (fora do género a que pertenciam poderiam recusar-se); recebiam ordens quer da Direcção quer da Comissão Inspector e, desde que tivessem habilitações para tal, não se poderiam negar a servir os cargos da cena que lhes fossem ordenados. A sujeição dos actores a duas entidades distintas (a Direcção e a Comissão Inspector) poderia vir a revelar-se um factor de perturbação, como veio efectivamente a acontecer (*apud* SEQUEIRA 1955: 133).

Relativamente às sanções disciplinares, as mesmas estavam previstas já não apenas para os actores do Teatro Nacional de D. Maria II, mas para os actores de todos os teatros. Determinava-se assim que os actores que não cumprissem o estatuído nos Regulamentos ou que desobedecessem aos preceitos legítimos estavam sujeitos a diversas penas, em face da gravidade do comportamento adoptado, mais concretamente: à advertência ou repreensão; à expulsão temporária dos teatros; à expulsão perpétua dos teatros; às multas pecuniárias; e à detenção na cadeia até oito dias (art. 102.º).

No Teatro Nacional de D. Maria II a competência para a aplicação das sanções disciplinares era do Fiscal do Teatro, estatuinto-se, porém, a interposição de recurso dessa decisão para a Inspecção-Geral dos Teatros (art. 73.º, n.º 4.º). A possibilidade de recurso é uma inovação deste Regulamento, atribuindo, pela primeira vez, aos actores o direito de reagirem, querendo, às sanções disciplinares que lhes tivessem sido impostas. Nos demais teatros, não se encontrando prevista, por convenção especial, a competência para aplicação das penas disciplinares, supletivamente tal competência seria da Inspecção-Geral dos Teatros ou dos seus Delegados, havendo possibilidade de recurso para a própria Inspecção (art. 102.º, § único). Apesar de a possibilidade de recurso existir, não deixa de se desconfiar da capacidade de isenção da Inspecção-Geral de Teatros que teria de decidir em causa própria.

Com o Regulamento do Palco para o Teatro Nacional de D. Maria II, de 28 de Outubro de 1847, o Estado, na sua febre legislativa, regulou a actividade dos actores pormenorizadamente, como se acreditasse que bastava a proibição, com força de lei, das falhas mais comuns dos actores, que se traduziam essencialmente em comportamentos irresponsáveis e imaturos, para que elas simplesmente desaparecessem. A repressão pode diminuir a frequência deste tipo de falhas, mas não faz o essencial: não educa para a mudança.

No Regulamento do Palco reitera-se o dever dos actores de dedicarem todos os seus talentos e esforços ao serviço do teatro, afirmando-se que deveriam representar quaisquer papéis que lhes fossem atribuídos e cumprir pontualmente as disposições

constantes do Regulamento, bem como as ordens do Fiscal, da Direcção e da Comissão Inspector, satisfazendo as multas e submetendo-se às penas disciplinares e convencionais que lhes fossem impostas. Era admitido recurso para o Inspector-Geral dos Teatros, mas apenas após cumpridas as ditas ordens (arts. 1.º, 2.º e 3.º).

Nestes artigos, é destacada a figura do Fiscal, o que não ocorria no Regulamento de 1846. Na realidade, apesar de o Fiscal ser o Presidente da Direcção e da Comissão Inspector, surge aqui como um órgão autónomo e distinto dos outros dois. Os actores deviam obediência a estas três entidades, porém, apesar da minúcia legislativa, não se esclarecia o que fazer quando cada um ordenasse de modo diverso sobre a mesma matéria. A inexistência de hierarquia entre estas três entidades poderia facilmente originar a prolação de ordens contraditórias, de difícil ou impossível execução.

Outra grande novidade consiste na circunstância de todos os actores serem obrigados a representar quaisquer papéis que lhes fossem distribuídos, independentemente do género (atente-se que na legislação de 1846 apenas os actores praticantes possuíam tal obrigatoriedade). Esta nova imposição mostra-se reforçada no art. 9.º deste diploma, onde expressamente se indicavam as três categorias de actores (societários, contratados ou praticantes) e se determinava que todas elas eram abrangidas pela obrigatoriedade de representar os papéis de todos os géneros que lhes fossem distribuídos e de procederem a quaisquer substituições, em face de legítimo impedimento. Acabara-se o privilégio dos actores que não fossem praticantes.

São ainda regulamentadas, pela primeira vez, as relações de poder entre o ensaiador e os actores, devendo estes total obediência àquele, ainda que dispondo do direito de reclamação perante o Fiscal (art. 5.º).

Determinava-se ainda, em termos genéricos, que as faltas ao Regulamento implicavam o pagamento de multas, a deduzir nos ordenados mensais (art. 22.º), indicando-se, posteriormente, perante cada falta, o valor da multa.

Regulamentava-se, então, especificamente sobre os ensaios, as representações e demais situações de carácter geral.

Quanto aos ensaios, preceituava-se sobre o seu agendamento (através de tabela colocada em determinado lugar); a quantidade de texto a decorar e o momento autorizado para o fazer (por dia, vinte e cinco linhas de cinquenta e cinco letras, ou seja, mil trezentas e setenta e cinco letras, não sendo permitido, passado o prazo determinado para decorar, o actor voltar a ler os papéis); o modo de actuação em caso de faltas por doença (obrigatoriedade de avisar o ensaiador); os atrasos (cuja multa era mais elevada

à medida que o atraso era maior e também quando se tratava de um ensaio geral, não sendo justificado o atraso à hora do início do ensaio só porque o actor só entrava a meio ou no fim da peça); o abandono (um actor não podia abandonar os ensaios apenas porque um colega seu não tinha comparecido); e o comportamento e modo de apresentação (os actores não podiam conversar, fumar ou praticar qualquer acto que interrompesse os ensaios, sendo proibidos, nos últimos ensaios, de se apresentarem sem ser com os figurinos adequados) – arts. 18.º a 30.º. Relativamente aos atrasos estipulava-se que os actores pagariam multa a partir dos quinze minutos, sendo o atraso certificado pelo confronto do relógio do teatro com o do ensaiador e dos demais actores (art. 24.º). As multas eram cobradas por cada quinze minutos de atraso até perfazer uma hora, e variavam entre um por cento a quatro por cento do ordenado mensal. Se o actor faltasse ao ensaio inteiro seria cominado na multa de seis por cento (art. 29.º). Os valores das multas duplicavam quando o atraso ocorria nos ensaios gerais (art. 25.º). O actor que faltasse às suas entradas no ensaio geral era também cominado na multa de meio por cento (art. 30.º).

Quanto às representações, prescrevia-se sobre a hora em que os actores deviam comparecer no teatro (se fosse actor que entrasse na peça, uma hora antes do seu começo; se fosse actor que não entrasse, meia hora antes, excepto se tivesse dispensa por escrito do ensaiador ou do Fiscal, devendo, porém, indicar sempre o lugar onde se encontrava); o modo de ter conhecimento do espectáculo que seria representado no dia seguinte e o seu horário (através de tabela colocada em lugar determinado); a duração dos intervalos (nunca poderia ultrapassar os vinte minutos, com excepção de ordem, em contrário, do ensaiador e por motivos atendíveis); o modo de avisar os actores em caso de alteração do espectáculo (avisos verbais ou escritos pelo ensaiador); a comunicação dos actores em situação de doença (comunicação diária ao ensaiador); a cominação em caso de os actores faltarem às suas entradas (multa de dois por cento do ordenado mensal); as condições permitidas para a recusa dos actores de voltar a representar determinado papel (desde que entre a última representação e a nova solicitação tivessem decorrido mais de quatro meses); os comportamentos proibidos aos actores no palco ou nos bastidores (nos bastidores: falar alto quando o espectáculo estava a decorrer, colocar cadeiras ou outros assentos, colocar-se de forma a ser visto pelos espectadores, causar o mais leve motim; no palco: vestir-se de maneira imprópria para o papel, efectuar alterações ou acrescentos não aprovados pelo ensaiador, desfigurar as marcações, saltar cenas e rir ou causar transtorno no espectáculo); a proibição de se recusarem a

representar duas ou três peças por noite; e a proibição de se recusarem, independentemente da classe ou condição, a representar personagens mudos ou a cantar nos coros das farsas, comédias ou entremezes, excepto se se encontrassem legitimamente impedidos (arts. 31.º a 44.º).

Para além da situação da multa supra mencionada, eram ainda cominadas multas quando os actores não comparecessem às horas determinadas; fossem responsáveis pelo atraso nos intervalos dos espectáculos; não avisassem diariamente se estivessem doentes (poderiam ser também sujeitos a penas disciplinares); perturbassem o espectáculo; fossem responsáveis pela alteração da peça (eram ainda obrigados a pagar os prejuízos); se recusassem a voltar a representar determinado papel sem que tivessem decorrido quatro meses; ou adoptassem no palco os comportamentos proibidos. As multas iam de um por cento a cinquenta por cento do ordenado mensal dos actores. A pena mais pesada era a aplicada aos actores que, por sua culpa, tivessem provocado a mudança da peça (entre trinta a cinquenta por cento). Também era elevada a multa aplicada aos actores que se recusassem a voltar a representar um papel no espaço inferior a quatro meses: ficavam sujeitos ao pagamento de quinze por cento do ordenado diário por cada dia de recusa.

Quanto às situações de carácter geral, eram punidos com multa os actores que, nos lugares públicos do teatro, adoptassem acções ou proferissem palavras grosseiras ou indecentes que escandalizassem o público; que desobedecessem, injuriassem ou ameaçassem as autoridades do teatro no âmbito das relações profissionais; que participassem em desordens, contendas e alterações, não terminando as mesmas à primeira advertência das autoridades do teatro e, desse modo, causassem arruído ou perda de tempo; que faltassem ao trabalho por alegada doença e saíssem de casa sem estar autorizados; que fingissem doença (também teriam de pagar indemnização pelos prejuízos causados); que se recusassem a provar os figurinos ou a fornecer as suas medidas; e que violassem a proibição de oferecer no interior do teatro bilhetes de lotaria, abrir subscrições ou sujeitar as outras pessoas a uma contribuição mais ou menos indirecta, sem licença escrita das respectivas autoridades do teatro (arts. 45.º, 46.º, 49.º, 51.º, 52.º, 54.º e 57.º).

Em caso de continuada reincidência dos actores em situações de desobediência, injúrias e ameaças às autoridades do teatro, com circunstâncias agravantes, ficariam ainda sujeitos a pena de prisão de cinco ou dez dias e até vinte dias, e, em caso de

continuação, dar-se-ia início ao processo de expulsão previsto no art. 55.º do Regulamento de 1846 (art. 47.º).

No caso de expulsão dos actores societários por cinco anos, para voltarem a ser admitidos numa outra companhia durante esse período, necessitariam de autorização do Governo se situada em Lisboa, ou das autoridades administrativas se situada nas demais localidades (art. 47.º, § único).

Os actores tinham direito a receber, por parte da Direcção, bilhetes gratuitos, mas se os cedessem ou negociassem, perderiam tal concessão (art. 58.º).

As multas cominadas variavam entre um por cento a quarenta por cento do ordenado mensal (sendo a mais gravosa a relativa a comportamentos de desobediência, injúrias e ameaças feitas contra as autoridades do teatro). Estipulava-se ainda que o actor que, alegando doença, não tivesse ido trabalhar, não se mantendo, porém, em casa, seria cominado no pagamento de uma multa equivalente ao montante que auferiria nos dias em que injustificadamente faltou, elevado ao triplo (art. 51.º). O actor que se tivesse comprovado que fingira estar doente, para além da indemnização, seria cominado na multa no montante equivalente a quinze dias de ordenado (art. 52.º).

Elencámos propositadamente todas as normas imperativas, não só para demonstrar o absurdo de algumas delas, como sobretudo para realçar a pretensão legislativa de abarcar o conteúdo funcional da profissão de actor. Na realidade, resulta da profissão de actor, decorar os papéis, ser pontual nos ensaios e nas representações, não perturbar o decurso destes, cumprir as indicações cénicas, adoptar o figurino escolhido, ter comportamentos civilizados para com as autoridades teatrais e o público e não faltar ao trabalho injustificadamente, invocando falsas doenças. Porém, ao invés de o incumprimento de tais funções levar ao imediato afastamento desse actor da Sociedade, era o mesmo cominado com multas ou até prisão e, apenas, em última instância seria expulso. A prisão era vista como uma sanção menos gravosa que a expulsão da Sociedade, o que não deixa de ser interessante e revelador da importância atribuída à pertença naquela Sociedade.

Destacamos, pelo absurdo, legislar-se sobre a quantidade de palavras que os actores tinham de decorar diariamente, como se todos fossem meras máquinas de decorar texto e não existissem uns que decorassem mais rápido do que os outros, o que não interferiria necessariamente com o talento para a profissão; e a impossibilidade, a partir de determinada altura, de os actores voltarem a ler o texto, mesmo que ainda não

o tivessem decorado. Esta medida não se nos afigura nada útil para terminar com as tristes representações teatrais em que se ouvia mais o ponto do que os actores.

Salienta-se, ainda, por caricato, ter ficado a constar neste Regulamento, por um lado, que os actores se mostravam obrigados a representarem qualquer papel que lhes fosse distribuído; e, por outro, que, independentemente da sua classe ou condição, não se podiam recusar a representar personagens mudas ou a cantar nos coros das farsas, comédias ou entremezes. Este reforço legislativo leva-nos a considerar que os personagens mudos eram indesejáveis, bem como o era o cântico em coros de farsas, comédias ou entremezes. A declamação, que até dera o nome a uma das escolas do Conservatório, de nada serviria ao personagem mudo e o participar em coros (nem sequer a solo), em géneros teatrais já de si considerados menos sérios, também não agradaria aos actores mais consagrados.

A actriz Emília das Neves, no contrato que celebrou em data anterior à do presente Regulamento (31 de Março de 1846), não fez constar que não representaria personagens mudos, nem que não entraria a cantar nos coros das farsas, comédias ou entremezes, mas fez constar que apenas representaria papéis na qualidade de primeira-dama (o que, à data, respeitava a legislação vigente), não sendo obrigada a representar em farsas, peças de um só acto ou vestir-se de homem, contra a sua vontade (NEVES 1859: 39-40). Este contrato vigorou entre 6 de Abril de 1846 e 6 de Abril de 1847, não tendo sido renovado, pelo que a legislação posteriormente aprovada não se lhe applicava.

Por último, dir-se-á que estas regras, que denotam comportamentos infantis e irresponsáveis dos actores que importava regulamentar de forma rigorosa, foram estatuídas apenas para os actores do Teatro Nacional de D. Maria II, ou seja, para os actores que tinham expressamente sido seleccionados por serem os mais competentes e talentosos da Nação.

Com o Regulamento de 2 de Maio de 1848, passou a admitir-se que os actores que se tivessem recusado a fazer parte da Sociedade e aqueles que, apesar de admitidos, não tivessem aceitado o vencimento oferecido, pudessem ser contratados para trabalhar no Teatro Nacional de D. Maria II, pelos vencimentos que acordassem, desde que não excedessem os ordenados arbitrados pela Direcção para os societários de 2.^a classe, não podendo, em caso algum, ser admitidos como sócios (art. 43.º).

Estabeleceu-se ainda a proibição de ordenados diferentes dentro da mesma classe; concretizou-se em que circunstâncias seriam atribuídas as gratificações (distinção do talento e do serviço dentro de cada classe, designadamente aqueles que

desempenhassem mais papéis e representassem partes mais difíceis); e o modo de arbitramento destas (proporcionalmente de forma a respeitar a igualdade relativa, atendendo aos verdadeiros progressos) – art. 53.º.

Destas medidas afigura-se-nos de difícil concretização a proibição de ordenados diferentes dentro da mesma classe. Atente-se que com este Regulamento passaram a existir apenas duas classes e os supranumerários. Mesmo com a possibilidade de os montantes auferidos com as gratificações permitirem estabelecer alguma diferenciação salarial, não é crível que fosse possível contratar para a Sociedade os actores mais afamados sem proceder a distinções salariais.

O Regulamento para a Administração dos Teatros, de 22 de Setembro de 1853, veio regular de forma diversa várias das matérias em análise, resultando tais alterações, desde logo, do facto de ter sido extinta a Sociedade de actores e de estes terem passado a exercer a sua actividade no Teatro Nacional de D. Maria II, através de contrato, integrando a “Companhia dos actores do teatro português de primeira ordem” (art. 67.º). Referia ainda o art. 89.º que os contratos celebrados vigorariam por três anos. Neste Regulamento manteve-se um limite máximo nos ordenados para os actores do quadro extraordinário (doze mil réis mensais), os quais não poderiam ter direito a benefícios (art. 69.º, § único).

O Director do Teatro Nacional de D. Maria II tinha competência para impor aos actores as seguintes sanções disciplinares: a advertência ou repreensão e as multas até ao montante de cinco mil réis (arts. 95.º e 96.º). O Comissário do Governo tinha, por sua vez, competência para aplicar todas as sanções disciplinares (arts. 57.º, n.º 8, 95.º e 97.º). A única alteração relativa às sanções disciplinares traduziu-se na imposição de um limite máximo para as multas (vinte mil réis). Das decisões sancionatórias do Director havia recurso para o Comissário do Governo (art. 96.º, § único); e das decisões do Comissário do Governo havia recurso para o Conselho Dramático (art. 97.º, § único).

Relativamente aos demais teatros, não existindo qualquer entidade indicada, a competência para a aplicação das sanções disciplinares competia ao Inspector-Geral dos Teatros ou aos seus Delegados, com recurso para a mesma Inspeção e, pela primeira vez, admitia-se a existência, nesta matéria, de uma segunda instância de recurso para o Conselho Dramático (art. 98.º).

Apesar de se valorar a possibilidade de recurso das decisões do Comissário do Governo para o Conselho Dramático e de uma segunda instância de recurso da Inspeção-Geral dos Teatros para o Conselho Dramático, a circunstância de integrarem

tal entidade quer o Comissário do Governo quer o Inspector-Geral dos Teatros que, aliás, era o seu Presidente (art. 14.º), sempre faria rejeitar pela isenção das decisões tomadas. Das normas citadas não resulta que as entidades recorridas estivessem impedidas de votar, em causa própria, nas decisões de recurso.

Proibiu-se ainda que os empregados do teatro, fosse qual fosse a sua função, exercessem a arte dramática (art. 66.º). Em face da disposição do art. 112.º do Regulamento de 1846 que determinava que as alterações fossem reclamadas “pelo resultado da experiencia”, somos de crer que tivessem existido situações em que, na falta de actores, entrassem a representar (admite-se que em papéis de pouca importância) funcionários do teatro. A ideia da representação como uma nobre arte (sobretudo no Teatro Nacional, o mais importante da Nação) era, na realidade, incompatível com o amadorismo inerente a este tipo de opções.

Atente-se que neste Regulamento já não se estipulava que os actores dentro da mesma classe tivessem de auferir o mesmo ordenado.

A actriz Emília das Neves, em 19 de Outubro de 1853, estando já em vigor este Regulamento, e não tendo sido revogado o Regulamento do Palco de 1847, celebrou um contrato com o Comissário do Governo, comprometendo-se a integrar a companhia de actores do teatro português de primeira ordem, pelo prazo de três anos. Nesse contrato mantinha-se a cláusula em que se determinava que ela não seria obrigada a representar em farsas e peças de um só acto ou a vestir-se de homem contra a sua vontade (NEVES 1859: 43), aparentemente, em clara violação ao disposto nos arts. 1.º, 9.º e 44.º do citado Regulamento do Palco. Nesse contrato constava, porém, que os Regulamentos em vigor apenas seriam aplicados em tudo o que não se achasse em oposição às cláusulas e condições do mesmo. A validade do contrato desta actriz entrou no domínio público com a polémica que, em 1859, se veio a estabelecer entre ela e o então Comissário do Governo do Teatro Nacional de D. Maria II, Pedro Pimentel de Menezes de Brito do Rio. A questão levantada é efectivamente curiosa. Assim, em 1859, o indicado Comissário recusou-se a celebrar contrato de idêntico teor aos anteriores com a referida actriz, invocando que o mesmo violava a legislação em vigor. Em resposta a tal afirmação, que, aliás, o mencionado Comissário tornou pública, a actriz fez publicar o livro *A Actriz Emília das Neves e Sousa ao Público*, onde se defendeu, alegando, em síntese, que, em virtude do princípio da convenção, qualquer acordo celebrado entre as partes substituíria a lei geral (decretos ou regulamentos), pelo que o seu contrato não era ilegal. Pelo contrário, o Comissário Pedro Brito do Rio defendia que não podia existir

contrato em oposição à lei geral. Por sua vez, a actriz concluíra que, a ter razão o indicado comissário, o contrato que o mesmo celebrava com os outros actores também era ilegal, visto que, apesar de o disposto nos arts. 95.º, n.º 4 e 97.º, § único, do Regulamento de 1853 estatuir que as multas seriam aplicadas até ao montante máximo de vinte mil réis e que das decisões disciplinares do Comissário do Governo haveria recurso para o Conselho Dramático, nos citados contratos, mais concretamente nas cláusulas n.ºs 6.º e 7.º, impunham-se multas superiores a vinte mil réis e proibia-se a possibilidade de qualquer recurso ou reclamação.

Na apreciação desta querela jurídica diremos apenas que a lei prevalece sobre qualquer convenção, excepto se nela constar a seguinte ressalva: salvo convenção em contrário. Nem o Regulamento do Palco de 1847, que se mantinha em vigor – por não ter sido substituído por nenhum outro nem ter sido expressamente revogado –, nem o Regulamento de 1853, admitiam nas disposições relativas ao modo de actuação dos actores ou quanto às sanções disciplinares impostas a estes, que se pudesse convencionar diferentemente do legalmente estipulado. A ser assim, o contrato celebrado pela actriz Emília das Neves, à face da legislação em vigor, era efectivamente ilegal em vários aspectos, designadamente no já citado. Mas, do mesmo modo, e como muito bem salienta a actriz, também os contratos que o Comissário do Governo Pedro Brito do Rio celebrou com os outros actores, eram ilegais, por manifesta violação do disposto nos arts. 95.º, n.º 4 e 97.º, § único, do Regulamento de 1853, violação esta bastante mais grave por desrespeitar flagrantemente os princípios fundamentais da legalidade e do contraditório.

Posteriormente, por Decreto de 14 de Outubro de 1859, foi proibida a concessão aos actores do Teatro Nacional de D. Maria II de escolherem peças novas (fora do reportório) para os seus benefícios, indemnizando-se aqueles que tendo, em face dos contratos celebrados, direito a tais benefícios, não se conformassem com tal norma.

Esta proibição, por um lado, procurou reduzir a despesa que o teatro tinha com os benefícios a favor dos actores que escolhiam peças novas, designadamente nos cenários e figurinos; e, por outro, proteger os direitos adquiridos em face dos contratos anteriormente celebrados.

Finalmente, com o Regulamento da Administração dos Teatros, de 4 de Outubro de 1860, manteve-se um limite máximo nos salários dos actores, mas apenas para os que integrassem o quadro temporário (doze mil réis mensais), deixando de fora desta limitação os actores dos quadros ordinário e extraordinário (art. 69.º). Determinou-se

ainda que os actores do quadro extraordinário e temporário não teriam direito a benefícios e os benefícios dos actores do quadro ordinário, quando lhes fossem concedidos, não poderiam ter lugar senão com peça escolhida pelo Comissário do Governo (arts. 70.º e 71.º). Por sua vez, estatuiu-se que os actores que, por sua livre vontade, tivessem abandonado os quadros ordinário e extraordinário do Teatro Nacional de D. Maria II, perderiam o direito a que lhes fosse contado para a aposentação e reforma os anos que tivessem estado ao serviço daquele Teatro (art. 83.º).

Relativamente às sanções disciplinares a aplicar aos actores mantiveram-se as que já constavam do Regulamento de 1853, com uma única excepção: eliminou-se a cominação em pena de detenção na cadeia até 8 dias, e, em sua substituição, admitiu-se a suspensão do trabalho pelo período de quinze dias sem vencimento (art. 155.º, n.º 5). Atribuiu-se a competência ao Director dos Ensaios do Teatro Nacional de D. Maria II para aplicar as penas de advertência ou repreensão e multa até cinco mil réis, mantendo-se a possibilidade de recurso para o Comissário do Governo, sendo este competente para aplicar aos actores daquele teatro todas as penas disciplinares discriminadas.

Manteve-se também o recurso das decisões sobre matéria disciplinar para o Conselho Dramático, no qual, como já se referiu, o próprio Comissário tinha assento – arts. 156.º e 157.º. Manteve-se ainda a competência do Inspector-Geral dos Teatros ou dos seus Delegados para a aplicação, supletiva, das penas disciplinares nos demais teatros do território português (desde que não existisse outra entidade para as aplicar, por regulamento ou convenção), com possibilidade de recurso para a mesma Inspecção e desta para o Conselho Dramático (art. 158.º).

Estabeleceu-se, pela primeira vez, a cominação em multa a quem obtivesse camarote gratuito ou entrada gratuita, fosse ou não actor, para além das pessoas mencionadas no Regulamento, sendo o valor da multa correspondente ao triplo do preço do camarote ou da entrada na plateia (art. 154.º).

As principais alterações centraram-se, assim, na limitação dos benefícios (só para os actores do quadro ordinários e, mesmo neste quadro não era obrigatória a sua concessão); na proibição por parte dos actores da escolha das peças para os benefícios; na proibição, com aplicação de multas, de obtenção de camarotes ou entradas gratuitas, sem que tal gratuitidade estivesse prevista na lei, e no desaparecimento da pena de prisão como sanção disciplinar.

Em conclusão, verifica-se uma evidente preocupação por parte do legislador em diminuir as despesas do Teatro Nacional de D. Maria II e em aumentar as receitas.

O Estado legislou no intuito de melhorar o modo de actuação dos diversos profissionais da actividade teatral, com particular destaque para os actores, e de controlar a despesa do principal teatro do País, mas na realidade constrangeu a actividade teatral a limites impossíveis de respeitar, razão pela qual, e como muito bem o demonstra Emília das Neves do livro já citado, a legislação em vigor era contínua e flagrantemente desrespeitada.



Fig. 3 – Emília das Neves

2. Dos autores, ensaiadores e público

2.1 – Da progressiva protecção do autor

O autor dramático, numa breve definição, é aquele que escreve textos originais (peças) que se destinam à representação teatral. A sua essencialidade na dinâmica da realidade teatral, entre 1771 e 1860, apesar de reconhecida por todos, não lhe atribuíam, pelo menos inicialmente, quaisquer benefícios. Sem protecção legal, a sua obra podia ser representada pelos melhores actores, gerar consideráveis receitas aos empresários teatrais, provocar profunda admiração no público, sem que lhe fosse garantida a autoria ou quaisquer proventos económicos.

A primeira legislação específica relativa ao autor dramático surgiu em 1836, através do Decreto de 15 de Novembro, do labor de João Baptista de Almeida Garrett, tendo, porém, existido, em 1812, uma pequena referência legislativa no Regulamento Provisório da Sociedade do Teatro Nacional da Rua dos Condes. Até então as referências que surgiam relativamente ao autor dramático reportavam-se apenas à sua obra, mais precisamente à necessidade das peças serem previamente sujeitas a censura.

Desde a Carta de Lei de 5 de Abril de 1768, assinada pelo Rei D. José e pelo seu Ministro, Sebastião José de Carvalho e Melo, Marquês de Pombal, a censura era exercida pela Real Meza Censoria. Com o estabelecimento desta instituição o processo de censura, que, até então, era da competência de três entidades censoras distintas (Santo Ofício para a religião, Ordinário para a defesa dos bons costumes e Desembargo do Paço para a defesa da monarquia), passou a reunir-se numa única entidade, de predomínio manifestamente secular, directamente sob a alçada Real. De realçar que estava previsto no processo censório, em caso de autores vivos, sempre que a Real Meza Censoria considerasse não ser de conceder a licença para publicação, e antes de proferir decisão final, dar oportunidade aos autores para se pronunciarem (art. 12.º). Não deixa de ser curioso que, mesmo no auge do absolutismo régio, havia necessidade de manter, ainda que formalmente, uma certa aparência de imparcialidade e justiça.

O Edital de 15 de Setembro de 1770 divulgava que, após consulta do Tribunal da Real Meza Censoria, tinham sido proibidos, entre outros, diversos livros dos escritores Rousseau, Spinoza e Voltaire, designadamente, *Du Contract Social*, *Tractatus Theologico-Politicus* e *Candide, ou l'Optimisme*. Difundia ainda este Edital que, após a sua publicação, no prazo de sessenta dias, deveriam ser entregues, na Secretaria do Tribunal, todos os exemplares dos livros proibidos, para, posteriormente, serem queimados na Praça do Comércio. Os livros que o Marquês de Pombal mandava para a

fogueira demonstravam a interpretação bastante restritiva dos seus ideais iluministas, para quem interessavam sobretudo os princípios económicos e comerciais inovadores desses ideais; já não os relativos à liberdade de pensamento, às críticas ao absolutismo régio e ao fundamento da soberania política no Povo.

Com o afastamento político do Marquês de Pombal, D. Maria I procedeu à alteração do nome e da composição da entidade censória, por Carta de Lei de 21 de Junho de 1787, que se passou a denominar Real Meza da Comissão Geral sobre o Exame e Censura dos Livros, e a ser principalmente constituída por eclesiásticos, mantendo-se igualmente apertadas as limitações da censura aos autores, designadamente dramáticos, cuja potencialidade de transformar a palavra em acção, sempre causou grande temor aos detentores do poder religioso e político. Descontentes, ainda assim, com a alegada permissividade desta instituição, o poder religioso só sossegou quando conseguiu a sua extinção, vaga reminiscência, mesmo com as alterações já sofridas, do período anticlerical do Marquês de Pombal.

Reinstaladas as três entidades censoras autónomas do período pré-pombalino, por Carta de Lei de 17 de Dezembro de 1794, a criatividade autoral manteve-se aprisionada no forte jugo da censura, de que acreditou, com o despontar da revolução liberal de 1820, vir a libertar-se. Breve ilusão, porém.

Entre Pombal e a Revolução de 1820, existiram, ainda, dois períodos de algum fulgor na autoria dramática, associados à Arcádia Lusitana, fundada em 1756, e à Academia de Belas Letras, mais conhecida por Nova Arcádia, cuja criação remonta a 1789. Da primeira, destacaram-se nomes como Manuel de Figueiredo e Pedro Garção; e da segunda Francisco Joaquim Bingre e Joaquim Freire Barbosa.

A Arcádia Lusitana, conforme o referiu Duarte Ivo Cruz, “propunha-se restaurar o bom gosto literário, através da reaplicação dos cânones aristotélicos da criação poética, do carácter pedagógico e ético da obra de arte, da racionalização e intelectualização criacional, em suma, de um louvável incremento à produção genuinamente portuguesa” (CRUZ 2001: 105). No entanto, para além da pouca receptividade do público, os árcades lusitanos não conseguiram restaurar a obra dramática portuguesa, bem distantes do talento e da originalidade de autores como Diderot, Schiller ou Goldoni. Nas palavras de Luiz Francisco Rebello, reportando-se aos árcades lusitanos:

Sem dúvida, merece respeito o seu louvável esforço de combater tanto os excessos discursivos e visuais da dramaturgia barroca (os «lances sobre lances», a «pompa do aparato», denunciados por Garção), como o baixo nível dos textos representados e o

largo espaço concedido ao repertório estrangeiro. Mas os resultados ficaram muito aquém das intenções.
(REBELLO 2010: 36).

E se as obras dos primeiros árcades não geraram grandes dramaturgos, a situação foi ainda menos feliz com os autores da Nova Arcádia, cujos compromissos com o gosto popular foi muito mais acentuado.

Com o virar do século, surgiu no Regulamento Provisório da Sociedade do Teatro Nacional da Rua dos Condes, de 3 de Fevereiro de 1812, a primeira menção ao autor. No art. XXI estatuiu-se que o Director faria repetir durante os ensaios a peça integralmente ou partes dela, tantas vezes quanto o seu autor o achasse necessário. Assim, e ainda que nesse mesmo Regulamento não estivessem expressamente consagrados os direitos que eram atribuídos ao autor durante a preparação do espectáculo teatral baseado na sua obra, resulta deste artigo que o autor tinha, não só acesso livre aos ensaios, como direito a impor, através do Director, que os actores repetissem a sua peça (inteira ou parcialmente) quantas vezes entendesse necessário para alcançarem uma boa representação. O autor, nesta altura, detinha, assim, uma parte fundamental do poder do ensaiador: a de determinar que partes e quantas vezes os actores ensaiavam a peça. Parece, porém, que o modo como a peça seria representada não lhe competiria, visto o artigo apenas se reportar à repetição da peça, já não à sua direcção e, mesmo quanto à repetição desta pelos actores, o autor seria sempre intermediado pelo Director.

Após o período revolucionário de 1820, por Decreto de 31 de Março de 1821, foram abolidos o “Conselho Geral do Santo Officio, as inquisições, os Juizos do Fisco”, passando os processos pendentes e os novos processos, quanto às causas espirituais, para a jurisdição Episcopal e, quanto às outras matérias, para os “Ministros Seculares, como o dos outros crimes ordinarios, para serem decididos na conformidade das Leis existentes”.

Por sua vez, por Decreto de 4 de Julho de 1821, consagrou-se, pela primeira vez, a abolição da censura prévia relativamente aos livros ou escritos, independentemente dos processos penais a que os seus autores viessem a ser sujeitos, se tal fosse considerado ilícito criminal. Esta alteração legislativa constituiu um relevante avanço no que à liberdade de expressão dizia respeito. Ao deixar de haver censura prévia quanto a tudo o que fosse publicado, passava a estar na responsabilidade do autor fazer-se publicar e não no poder decisório da Igreja ou do Estado. É verdade que as limitações

repressivas se mantinham sobre quem ousasse publicar obras contrárias à religião católica, ao Estado, aos bons costumes e ao bom nome dos particulares, implicando consequências que poderiam ir de multa a 5 anos de prisão, mas, pela primeira vez, neste País, existia, para o autor, a possibilidade de escolha. Surgiu ainda neste Decreto, pela primeira vez, legislação sobre direitos autorais. Assim, qualquer livro ou escrito original ou traduzido, para ser impresso, dependia da autorização do seu autor ou tradutor, que detinha sobre a obra direitos vitalícios, os quais seriam transmitidos aos seus herdeiros, durante um período de 10 anos (art. 2.º). É bem verdade que este Decreto não abordava especificamente a temática do autor dramático, no entanto, sempre se aplicaria às situações em que as peças fossem impressas.

A Constituição Política da Monarquia Portuguesa, de 23 de Setembro de 1822, manteve, no seu art. 7.º, a liberdade de expressão, abolindo a censura prévia, determinando, porém, responsabilidade judicial pelo seu abuso (“A livre comunicação dos pensamentos é um dos mais preciosos direitos do homem. Todo o Portuguez pode consequentemente, sem dependencia de censura previa, manifestar suas opiniões em qualquer materia, contanto que haja de responder pelo abuso desta liberdade nos casos, e pela forma que a lei determinar”), sendo criado, para o efeito, um Tribunal especial – art. 8.º. Esta Constituição teve um curto período de vigência, vindo, em princípios de Junho de 1823, após a insurreição liderada pelo infante D. Miguel (Vila-Francada), a ser suspensa, dissolvendo-se as Cortes. Por decreto de 6 de Março de 1824 é restabelecida a censura prévia de todo e qualquer escrito, a cargo dos Ordinarios (arcebispos e bispos) e da Mesa do Desembargo do Paço, nos termos da Carta de Lei de 17 de Dezembro de 1794, apenas não se restabelecendo a censura pelo Santo Ofício da Inquisição, por este já não existir.

Após o falecimento do Rei D. João VI, durante o curto reinado de D. Pedro IV, foi por este outorgada a Carta Constitucional de 30 de Abril de 1826, que, apesar de se reportar a um texto legislativo bastante mais conservador do que o da anterior Constituição (proibindo a eleição directa dos Deputados e atribuindo a soberania essencialmente ao Rei e não à Nação), manteve o princípio da liberdade de expressão, extinguindo, de novo, a censura prévia – art. 145.º, § 3.º (“Todos podem comunicar os seus pensamentos por palavras, escritos, e publicados pela Imprensa sem dependência de Censura, contanto que hajam de responder pelos abusos, que cometerem no exercício deste direito, nos casos, e pela forma que a Lei determinar”).

Porém, logo em 18 de Agosto desse ano, foi publicado um Decreto, notoriamente em total desrespeito pela Carta Constitucional (esta esteve em vigor até Março de 1828, descontando-se, no entanto, o período entre 19 de Dezembro de 1826 e 19 de Fevereiro de 1827, em que esteve suspensa), que restabeleceu a censura prévia sobre todos os escritos relacionados com a doutrina dogmática ou disciplinar da Igreja Católica Apostólica Romana, os quais deveriam ser apresentados à Mesa do Desembargo do Paço antes de serem publicados, e proibiu expressamente a impressão de escritos que ofendessem o Rei ou a Infanta Regente; incitassem à desobediência das leis e das autoridades públicas; acusassem, imputassem ou injuriassem particulares, inclusive funcionários públicos, com factos relativos à vida privada; faltassem ao respeito aos soberanos estrangeiros ou aos seus representantes; ou ofendessem a moral ou a honestidade pública (arts. 2.º, 3.º e 6.º a 8.º). A liberdade de expressão, em termos legais, não chegou a completar quatro meses.

Para tornar exequível a proibição imposta pelo diploma citado, foi criada, por Decreto de 23 de Setembro de 1826, a “Comissão de Censura dos Papeis Volantes, e Escriptos Periodicos”, com a função de exercer a censura prévia expressamente sobre este tipo de publicações (panfletos e periódicos), considerado, à data, mais perigoso que as restantes publicações, em face da propagação rápida que permitia dos ideais revolucionários. Por Decreto de 16 de Agosto de 1828, esta comissão foi abolida, passando a censura prévia dos “Papeis Volantes, e Escriptos Periodicos” para a Mesa do Desembargo do Paço. Com a restauração do absolutismo monárquico em Março de 1828, para além da Carta Constitucional ter deixado de vigorar, qualquer veleidade de liberdade de expressão passou a ser fortemente punida.

Novamente, com a queda de D. Miguel e a vitória liberal em Julho de 1834, foi reposta a Carta Constitucional de 1826, sendo publicada em 22 de Dezembro de 1834 a Carta de Lei que expressamente veio regulamentar os limites à liberdade de imprensa, impondo sanções penais a quem os ultrapassasse.

Após um novo e curto período de vigência da Constituição Monárquica de 1822, entre Setembro de 1836 e Março de 1838 (durante o qual foi suspensa entre 14 de Julho de 1837 e 14 de Agosto de 1837, sendo expressamente restabelecida a censura prévia de toda a espécie de escritos), foi aprovada pelas Cortes uma nova Constituição em 20 de Março de 1838, a qual propagava, no art. 13.º, que “Todo o Cidadão póde communicar os seus pensamentos pela imprensa ou por qualquer outro modo, sem dependencia de censura prévia”. Mas também esta Constituição vigorou por pouco tempo, tendo sido

substituída pela Carta Constitucional, em Fevereiro de 1842, e, tal como as anteriores sido suspensa, entre 14 de Agosto de 1840 e 24 de Outubro de 1840, deixando, durante esse período, expressamente de vigorar quaisquer garantias relativas à liberdade de imprensa. A Carta Constitucional, como já mencionámos, apesar das constantes violações da lei, também consagrava o princípio da liberdade de expressão, punindo apenas os abusos.

Durante todo este período, a impressão das obras dramáticas seguia o mesmo regime dos demais documentos impressos (primeiro, com censura prévia, e, posteriormente, apenas com censura repressiva, ligada a diversas proibições temáticas, cujo desrespeito implicava penas de multa e/ou prisão), não se lhes aplicando apenas a legislação específica relativa aos panfletos e periódicos. Já quanto à sua passagem para o palco, dependiam, até 15 de Novembro de 1836, do licenciamento do Intendente-Geral da Polícia (Alvará 25 de Junho 1760¹⁵) e, futuramente, da aprovação do Inspector-Geral dos Teatros (art. 1.º, § 5, do Decreto de 15 de Novembro de 1836). Com a publicação da Lei de 9 de Novembro de 1839, a censura teatral passou a ser exercida pelo Conservatório Dramático de Lisboa (posteriormente, por Decreto de 4 de Julho de 1840, denominado “O Conservatório Real de Lisboa”), porém, mesmo, nesse sistema, e de acordo com o disposto nos arts. 66.º a 71.º dos Estatutos do Conservatório Real de Lisboa, aprovados em 24 de Maio de 1841, quem tinha maior influência na decisão final era o Inspector-Geral dos Teatros. Atente-se, por um lado, que os dezoito Censores eram nomeados, semestralmente, pelo Inspector-Geral dos Teatros; e, por outro, que os Censores se reuniam em grupos de três e se o Inspector-Geral dos Teatros não concordasse com o parecer dos primeiros três Censores, entregava a peça a um segundo grupo e, se mesmo assim, continuasse a discordar, quem decidiria o conflito era o Governo. Almeida Garrett, entre 22 de Novembro de 1836 e 16 de Julho de 1841, foi Inspector-Geral dos Teatros e, por isso, era nele que se concentrava o poder censório da arte dramática nacional.

A principal crítica a efectuar a este processo, para além da inexistência de garantias de isenção, imparcialidade e poder efectivo por parte dos Censores, é a de os autores não terem quaisquer direitos de audição, reclamação ou recurso.

Feita uma breve panorâmica da situação da censura das obras dramáticas em Portugal até 1840, importa regressar ao autor. Com o Decreto de 15 de Novembro de

¹⁵ ANTT PT/TT/IGP/276 liv., 604 mç.

1836, é reconhecida ao autor dramático a legitimidade de direitos sobre a sua obra, bem como a necessidade de incentivos económicos para melhorar a sua arte, prevendo, assim, o art. 5.º, o estabelecimento futuro de prémios para os “Auctores Dramaticos” quer de “peças declamadas”, quer “de peças cantadas, ou lyricas”, que, merecendo a aceitação pública, “concorrerem para o melhoramento da Litteratura, e Artes Nacionais”; e a criação de legislação especial para garantir a propriedade dos “Auctores Dramaticos”.

Almeida Garrett, autor do mencionado Decreto, veio, desse modo, reconhecer que a legislação vigente sobre direitos autorais não se adaptava inteiramente à especificidade da criação dramática, daí a necessidade de legislação especial que contemplasse, não a impressão do texto dramático, mas a representação desse texto. De realçar ainda que a arte dramática, na esteira de Aristóteles, é encarada como um meio privilegiado para o melhoramento da literatura (pela beleza da palavra escrita) e das artes nacionais (pela beleza estética que produz). Em face da pertinência desta forma artística, como meio de incrementar o seu aprofundamento, tornava-se fundamental a contribuição financeira do Estado, através da criação de prémios de cariz económico. Esse investimento estatal, segundo Almeida Garrett, era o que faltava em Portugal para fazer despontar a criação dramática nacional de qualidade e terminar com o mau hábito da importação autoral sobretudo francesa e italiana, em péssimas traduções e ainda piores imitações.

Conforme bem referiu Teófilo Braga:

Ainda na primeira metade do século XIX, o repertório do teatro português constava da repetição sorodia das comédias de cordel do século XVIII moldadas pela escola de Antonio José e de alguns dramas traduzidos por pobres escriptores mercenarios. (BRAGA 1871: 233).

Não resistimos a transcrever, ainda a este propósito, Manuel de Figueiredo:

[...] pégão os Portuguezes em huma opera de Metastasio, mettem-lhe dous, ou quatro graciosos desaforados e porcos; põe-lhe por titulo Comedia de tal em tal no gosto do Theatro Portuguez; e imprimem-na. (FIGUEIREDO 1806: 539-540).

No seguimento destas novas ideias, com a aprovação dos Estatutos do Conservatório Real de Lisboa, no art. 44.º, foi estatuída a atribuição anual de prémios às composições literárias, dramáticas e musicais, sendo o objecto ou assunto anunciado no início de cada ano. Posteriormente, nos artigos seguintes (arts. 45.º a 57.º) foi regulamentado o concurso, ao qual apenas eram admitidas as composições dramáticas que tivessem sido aceites pelo Conservatório às provas públicas ou que, apesar de não

terem sido previamente submetidas ao juízo do Conservatório, tivessem, nesse ano, obtido manifesto aplauso e favor público. Existia, portanto, uma dualidade de critérios: a apreciação favorável do júri do Conservatório ou o reconhecimento notório do público.

Na primeira das situações, as composições dramáticas para serem admitidas às provas públicas, tinham de ter parecer favorável das Secções do Conservatório a que tivessem sido distribuídas (o Conservatório dividia-se em quatro Secções: língua portuguesa; literatura em geral e dramática; história e antiguidades; e música e artes – art. 3.º); do Conselho Geral; e da Conferência Geral dos Sócios. A admissão às provas públicas implicava a representação, perante espectadores, da peça no teatro do Conservatório ou em teatros privados, relativamente aos quais, o empresário ou o Director se tivessem obrigado (em troca de subsídio estatal) a representá-las. A partir de tal admissão, o autor passava a ter o direito a receber, de imediato, metade da quantia estipulada para o prémio. Após terem sido representadas, as composições dramáticas seriam novamente avaliadas pelas Secções competentes do Conservatório, que fariam um relatório, onde apreciariam o efeito cénico produzido, as emendas ou correcções formuladas pelo autor e a recepção, bem ou mal fundada, do público, a fim de decidirem sobre a atribuição, ou não, de prémio.

Na segunda das situações (as obras com manifesto aplauso e favor público), era necessário que o Vice-Presidente do Conservatório elaborasse um relatório, dirigido ao Conselho, com a sua apreciação, e que as respectivas Secções, o Conselho e a Conferência Geral dos sócios aprovassem essa peça dramática para o concurso. A indicação dos nomes dos premiados seria anunciada em Sessão Real (que era anual e pública – art. 41.º), bem como seria entregue a soma complementar ou total do prémio ao autor ou a quem este tivesse transmitido os seus direitos. Era ainda obrigatório que a lista das composições dramáticas propostas a prémio que, por faltarem requisitos, não tivessem chegado a ser analisadas ou, apesar de analisadas, não tivessem sido admitidas às provas públicas, fosse publicada no jornal oficial, com os fundamentos das rejeições.

Por um lado, o processo de atribuição dos prémios afigura-se-nos demasiado complexo e intricado, sujeito a, pelo menos, três votações de entidades diferentes; mas, por outro, é de louvar a publicação dos fundamentos das peças rejeitadas.

No primeiro concurso, conforme referiu Matos Sequeira, concorreram mais de vinte dramas, tendo apenas quatro sido considerados dignos das provas públicas (SEQUEIRA 1955: 45).

Com o primeiro Regulamento para a Administração dos Teatros de 1846, passou a existir um Título dedicado à propriedade dramática (Título III), onde, nos arts. 22.º a 25.º, se definiam os sujeitos abrangidos pelos direitos de autor das obras dramáticas (autores e tradutores); o modo de transmissão desses direitos (em vida e por morte); em que consistiam (nenhuma obra poderia ser representada sem o consentimento formal e por escrito do proprietário); as consequências para as empresas ou sociedades teatrais que não respeitassem tais direitos (perda do produto total da receita da representação e multa de cinquenta mil a duzentos mil réis); e a consagração da regra da livre estipulação entre os autores e os empresários ou Directores dos teatros relativamente a tais direitos, bem como da sua excepção (quando a lei estabelecia expressamente os valores autorais, como era o caso do Teatro Nacional de D. Maria II).

Chegara, finalmente, o momento do reconhecimento do papel do autor dramático se concretizar através da imposição legal de compensação económica pela representação das suas peças.

Neste Regulamento, foi também determinado que seriam atribuídos seis prémios para peças originais portuguesas, diferentemente do que acontecia com os Estatutos do Conservatório, onde não se determinava a quantidade de prémios a atribuir. O incentivo à criatividade do autor dramático tornou-se uma realidade, porém, nem sempre foram coincidentes os critérios do júri com o apreço do público, nem surgiu nas peças premiadas a tão ambicionada genialidade dramatúrgica portuguesa. Por exemplo, na abertura oficial do Teatro Nacional de D. Maria II, em 13 de Abril de 1846, foi representada a peça *Álvaro Gonçalves, o Magriço, ou os Doze de Inglaterra*, de Jacinto Heliodoro de Faria Aguiar de Loureiro, classificada pelo júri do Conservatório como peça de mérito absoluto, no entanto, não só não ultrapassou as dez representações por ter desagradado ao público, como, na própria estreia, e apesar da presença da Família Real, se ouviram “rumores de pateada” (SEQUEIRA 1955: 121).

Este primeiro Regulamento, diferentemente do que veio a suceder com o Regulamento de 1853, não impunha quaisquer limitações ao repertório do Teatro Nacional de D. Maria II, o que permitiu que, neste teatro, escola nacional da arte da representação, ainda no ano de abertura, mais precisamente em 18 de Junho, tivessem sido exibidos:

[...] jogos olímpicos e exercícios índios e chineses. Coaxaram répteis no palco do D. Maria II, apareceram macacos a fazer habilidades, viu-se a serpente de Java e a árvore do Paraíso; os dois funâmbulos ingleses chamavam mais gente do que o Epifânio e a Emília das Neves.
(SEQUEIRA 1955:132).

Por sua vez, este Regulamento dedicava alguns artigos à censura teatral, decompondo-a em censura literária e censura moral (art. 20.º) e proibindo que qualquer drama pudesse ser representado sem prévia censura (art. 19.º). No caso do Teatro Nacional de D. Maria II a censura literária ficava a cargo da Comissão Inspectoria (art. 74.º, n.º 1) e a censura moral a cargo do Inspector-Geral dos Teatros (art. 83.º). No caso dos restantes teatros a censura teatral na sua dupla vertente ficava a cargo do Inspector-Geral dos Teatros (art. 6.º, n.º 2).

O diploma que veio a regulamentar o processo censório da competência da Comissão Inspectoria (Regulamento de 28 de Outubro de 1847), determinou que os autores que se sentissem injustiçados com a rejeição das suas peças tinham o direito a exigir que as motivações do júri fossem, com brevidade, publicadas (art. 11.º). Os autores, desde que alegassem acinte, parcialidade ou paixão, tinham ainda o direito a nova apreciação, a efectuar por um júri especial, constituído por três Vogais, nomeados pelo Inspector-Geral dos Teatros de entre os sócios do Conservatório Real de Lisboa ou de outra Academia Científica ou Literária. O parecer do júri seria sempre motivado e publicado (art. 12.º).

Pela primeira vez, os autores começavam a ter direitos efectivos contra as arbitrariedades da censura.

Também em 28 de Outubro de 1847 foi promulgado o Regulamento do Palco para o Teatro Nacional de D. Maria II. Em face destas normas o autor dramático de um original português, nesse teatro, tinha o direito a manifestar a sua opinião sobre a distribuição dos papéis e se, a mesma não fosse aceite, podia reclamar para o Inspector-Geral dos Teatros; e a assistir aos ensaios e à prova dos figurinos, dando as suas sugestões que, em caso de rejeição pelo ensaiador, concedia-se-lhe o direito a solicitar a resolução do conflito pelo Fiscal, ouvido o parecer da Comissão Inspectoria e, nalguns casos, a recorrer para o Inspector-Geral dos Teatros (arts. 7.º, 11.º, 16.º e 17.º). Eram proibidos aos autores comportamentos de cariz caprichoso e pouco profissional que impedissem a representação cénica ou levassem a alterações do texto a partir dos últimos dois dias antes da estreia (arts. 12.º, 13.º, 14.º e 15.º).

Em 1851 foi aprovado, a 8 de Julho, um Decreto específico sobre direitos de autor, inspirado no projecto de lei apresentado por Almeida Garrett em 1839, o qual contemplava o autor dramático no seu Título II (arts. 10.º a 17.º). Nessas disposições legais, impunha-se: 1) o consentimento dos autores sempre que as suas peças fossem

representadas em espectáculos pagos; 2) a obrigatoriedade, relativamente a obra póstuma (com definição legal no próprio diploma), da autorização, por escrito, para a sua representação, do proprietário dos direitos de autor, cessando tais direitos decorridos trinta anos após a primeira representação; 3) a consagração de determinados montantes a atribuir a título de direitos de autor por cada representação teatral; 4) o privilégio aos autores de entrada franca no teatro, desde que começassem os ensaios, e, se a peça se mantivesse por mais de três representações e fosse de cinco ou quatro actos, até dez anos a contar da primeira representação; sendo, nessas mesmas condições, de dois anos para as peças de três actos e de um ano para as peças de um ou dois actos; e 5) a manutenção dos direitos autorais aos herdeiros do autor, no teatro onde a peça tivesse sido representada, pelo prazo de trinta anos.

Compreende-se que, com tantos privilégios concedidos ao autor dramático, esta lei tivesse sido elaborada por um autor...

Com o novo Regulamento para a Administração dos Teatros, de 22 de Setembro de 1853, manteve-se um Capítulo, apenas com três artigos (arts. 92.º a 94.º), expressamente dedicado à propriedade literária, onde se determinava a manutenção do que já estava regulado no Decreto de 1851, com uma excepção. Assim, reintroduziu-se a liberdade contratual dos direitos de autor, retomando os autores a possibilidade de negociar livremente com os empresários ou directores dos teatros, desde que o contrato fosse reduzido a escrito e celebrado perante o Inspector-Geral dos Teatros, ou com o Comissário do Governo, no caso do Teatro Nacional de D. Maria II. Ainda relativamente aos autores, determinou-se a sua integração na Caixa de Socorros Dramáticos (art. 85.º), passando a estar protegidos em caso de doença ou velhice; e limitaram-se os géneros que poderiam ser representados no Teatro Nacional de D. Maria II, permitindo-se e proibindo-se expressamente determinados géneros. Os géneros permitidos implicavam sempre a existência de autor dramático (arts. 48.º a 50.º).

Relativamente à censura, foi criado o Conselho Dramático junto do Ministério do Reino, a quem competia exercer a censura teatral, assim que fosse aprovado o competente Regulamento (art. 20.º). Até à aprovação de tal Regulamento, no caso do Teatro Nacional de D. Maria II, a censura moral e política passava a ser exercida pelo Comissário do Governo (art. 57.º, n.º 2) e a censura literária por três Censores literários (art. 71.º); no caso dos restantes teatros a censura teatral, na sua dupla vertente, continuava a ser exercida pelo Inspector-Geral dos Teatros (art. 7.º, n.º 2). De salientar

que, no caso do Teatro Nacional de D. Maria II, pela primeira vez, foi estabelecido um prazo máximo aos Censores para procederem à censura (10 dias seguidos), perdendo o seu lugar se ultrapassassem tal prazo injustificadamente (art. 77.º). Uma nova garantia dos autores contra comportamentos arbitrários ou meramente negligentes.

O invocado Regulamento sobre a Censura surgiu em 16 de Janeiro de 1856. A censura literária de todas as peças, independentemente do teatro em que seriam representadas, passava a ser exercida por uma comissão composta por três Censores literários efectivos e um suplente, havendo recurso para o Conselho Dramático (art. 7.º). O prazo para os Censores Literários se pronunciarem passou de dez para quinze dias seguidos (art.17.º). Já quanto à censura moral e política ficou estabelecido que as decisões seriam tomadas pelo Inspector-Geral dos Teatros (quanto aos teatros de primeira e segunda ordem) ou pelo Comissário do Governo (quanto ao Teatro Nacional de D. Maria II), havendo recurso para o Conselho Dramático (art. 6.º). Os recursos das decisões da censura teatral deixaram, assim, de ter qualquer limitação temática. Por sua vez, o Conselho Dramático, em face deste Regulamento, era uma espécie de Tribunal Administrativo de recurso em matéria censória.

Regulava-se, também, pela primeira vez, em matéria teatral, como deveriam ser instruídos os recursos (exposição das razões de discordância; junção da peça e da decisão recorrida) – art. 28.º. Regulamentava-se ainda o modo de funcionamento do Conselho Dramático que poderia ouvir as pessoas que considerasse importantes para tomar a decisão censória, designadamente o recorrente (autor, tradutor ou mero apresentante) – arts. 28.º e 30.º. Admitia-se, por fim, recurso da decisão do Conselho Dramático para o Governo, que se limitava a ouvir o Conselho (art. 33.º). Esta segunda instância de recurso revela os limites que, cada vez mais, em termos legislativos, eram impostos à actividade censória. Atente-se que uma peça rejeitada pela censura não poderia solicitar nova censura (art. 34.º). Como garantia da maior representatividade e isenção das decisões proferidas pelo Conselho Dramático, proibiu-se qualquer deliberação sem a presença da maioria dos seus Vogais, ou seja, de seis Vogais (art. 35.º deste Regulamento e 14.º do Regulamento de 1853).

Com o Regulamento da Administração dos Teatros, de 4 de Outubro de 1860, que revogou os anteriores Regulamentos (art. 168.º) e os arts. 12.º, 13.º e 14.º do Decreto de 8 de Julho de 1851 (art. 122.º), no Capítulo dedicado aos direitos de autor, para além dos autores e tradutores, passaram também a ser abrangidos os imitadores. Efectivamente, esta nova categoria autoral há muito proliferava pelos teatros nacionais.

Os imitadores, ao invés de imaginarem um enredo original, utilizavam o enredo de uma peça já existente, em regra estrangeira (francesa ou italiana) e adaptavam-na à realidade portuguesa. O recurso ao prémio era uma forma de melhorar a qualidade dessas imitações, em geral, de reduzidíssima qualidade. Os montantes económicos atribuídos aos imitadores pela representação das suas peças eram inferiores aos atribuídos aos autores e aos tradutores de peças em verso e aprovadas com elogio da censura (arts. 116.º e 117.º).

Outra grande alteração é a redução do período em que os autores tinham direito a entrada franca no teatro onde a sua peça tivesse tido mais de três representações: dois anos, após a primeira representação, para as peças com cinco, quatro ou três actos; e um ano, após a primeira representação, para as peças com dois ou um acto. Limitou-se uma norma cujo exagero era evidente.

No Capítulo VIII, do Título III, manteve-se a consagração de prémios para os autores dramáticos, que passaram, porém, a ser divididos com os imitadores, sendo, no entanto, de quatrocentos mil réis o prémio para o autor e de duzentos mil réis para o imitador, e, mesmo assim, este último apenas seria atribuído se não existissem duas obras originais merecedoras de prémio (art. 104.º). Poderiam ainda ser distinguidas peças (originais ou imitadas) com menção honrosa, o que lhes daria o privilégio de integrarem o reportório do Teatro Nacional de D. Maria II (art. 107.º). Os prémios e as menções honrosas passaram a ser atribuídos pelo Ministério do Reino, sob proposta do Conselho Dramático (art. 111.º), sendo, nessa matéria, tacitamente revogadas as disposições que atribuíam tais competências ao Conservatório Real de Lisboa (art. 36.º do Regulamento de 1846). Estatuiu-se ainda um modo de autofinanciamento de tais prémios e menções honrosas, tendo por objectivo não subcarregar o erário público, passando, assim, a ser retirada uma percentagem aos direitos autorais estabelecidos para os tradutores e imitadores e ainda metade da quota estabelecida, por lei, para os autores, após terem cessado, pelo decurso do tempo, esses direitos. No caso dessas verbas se revelarem insuficientes, recorrer-se-ia à verba atribuída para as despesas do Teatro Nacional de D. Maria II (art. 114.º e 115.º).

Manteve-se a proibição temática de determinados géneros teatrais serem representados no Teatro Nacional de D. Maria II, tendo, porém, deixado de ser proibidas as óperas líricas e os melodramas puramente de acção extraídos dos reportórios estrangeiros (art. 40.º), enunciando-se, uma vez mais, os permitidos (art. 38.º).

Relativamente à censura teatral, passou a mesma a ser regida pelos arts. 123.º a 145.º deste Regulamento, que manteve a censura literária para todos os teatros na competência de uma comissão com três Censores, mas agora renováveis de dois em dois meses (art. 124.º); e a censura moral e política no Teatro Nacional de D. Maria II na competência do Comissário do Governo (art. 51.º, n.º 3) e nos demais teatros na competência do Inspector-Geral dos Teatros (art. 10.º, n.º 2). Mantiveram-se ainda os recursos fundamentados para o Conselho Dramático (art. 138.º) e a possibilidade deste órgão consultar as pessoas que entendesse por conveniente, antes de proferir decisão (art. 22.º, n.º 6). Manteve-se, por fim, a possibilidade de recurso das decisões do Conselho Dramático para o Governo (art. 138.º).

Por sua vez, alterou-se o prazo máximo para os censores tomarem a sua decisão, que foi novamente reduzido para 10 dias seguidos; e inovou-se ao admitir a possibilidade de o Inspector-Geral dos Teatros e de o Comissário do Governo devolver aos Censores os seus pareceres para serem reformulados, quando tivessem extravasado a sua competência: a mera análise literária das peças (art. 141.º).

O teatro tornara-se numa realidade mais perigosa do que a dos livros e jornais, uma vez que, para estes, apesar de existirem leis de censura repressiva fortemente penalizadoras, com multas muito pesadas e penas de prisão (necessariamente desmotivantes), não se encontrava prevista, efectivamente, a censura prévia, que repartida entre censura moral, política e literária, prosseguia, sem contestações, na actividade teatral, alheia às insurreições políticas, ora progressistas ora conservadoras, e imperturbada o seu labor.

A crescente importância do autor dramático nacional na legislação portuguesa está indelevelmente associada ao empenho, dedicação, labor e génio de Almeida Garrett. E, apesar de a criatividade dramática nacional não ter deslumbrado, foram notórios os progressos quer quantitativa quer qualitativamente numa arte que, até então, estava praticamente moribunda.



Fig. 4 – Almeida Garrett

2.2 – Da nebulosidade do ensaiador

Ensaaiador, encenador, director de cena ou director de ensaios são expressões que designam a mesma realidade, a da pessoa encarregue de pôr em cena um espectáculo, assumindo a responsabilidade organizativa e estética do mesmo, competindo-lhe designadamente a distribuição dos papéis e as opções dramatúrgicas e cénicas.

O ensaiador, como a maior parte dos diplomas legais a que iremos fazer menção designa esta actividade, é uma figura, em termos legislativos, muito esquecida. Diferentemente do actor, que surge profusamente em todos os diplomas relacionados com a actividade teatral, o ensaiador apenas aparece tardiamente e quase sempre por referência a outros intervenientes dessa actividade: o actor e o autor. As névoas que legislativamente ensombram a sua existência, não lhe retiram, na prática, a sua essencialidade. Se os textos legislativos não o nomeiam, a sua função não deixa, por isso, de existir. Muitas vezes, inerente ao papel do director do teatro, que se encarregava da gestão administrativa e financeira do mesmo, estava também associada a função do ensaiador. Noutros casos, a função do ensaiador era entregue a actor do sexo masculino com vasta experiência teatral. Não interessava de onde provinha, nem que fosse pública a sua identidade, o importante é que no espaço sagrado dos ensaios a sua função fosse desempenhada.

A criatividade quase soberana que actualmente se atribui ao ensaiador, entidade a quem todos se submetem e que constitui a fonte primeira do sucesso ou do fracasso das representações teatrais, leva-nos a esquecer o quão recente é o prestígio desta profissão, cujo êxito se elevou na exacta proporção do declínio do estatuto do autor dramático.

A primeira referência legislativa à figura do ensaiador surgiu com o Regulamento para a Administração dos Teatros, de 30 de Janeiro de 1846, porém, já no Alvará de 17 de Julho de 1771, foi feita menção ao trabalho a que o ensaiador se dedica. Efectivamente as funções atribuídas à segunda incumbência e concedidas a um dos quatro Directores da Sociedade para a subsistência dos Teatros Públicos da Corte reportavam-se ao núcleo essencial da actividade do ensaiador.

Competia, assim, a este Director a escolha dos dramas e pantomimas que seriam representadas nos teatros de Lisboa e subúrbios; a distribuição dos papéis pelos actores; a programação dos ensaios; e a assistência aos mesmos, sempre que o julgasse necessário, para que se viesse a conseguir uma representação perfeita (art. XVIII). A

este Director competiam, assim, as funções do ensaiador, distinguindo-se apenas na circunstância de não ser habitual estar presente nos ensaios (apareceria somente quando julgasse necessário), quando essa é actualmente a função nuclear do ensaiador. No entanto, sempre que optasse por estar presente, competia-lhe prestar as indicações cénicas que entendesse úteis para que se obtivesse “huma Representação perfeita”.

Importa ainda mencionar, quanto a este diploma, que, caso os actores não actuassem nos termos determinados por esse Director (bem como pelos outros dentro das respectivas incumbências), estavam sujeitos a prisão, podendo apenas ser soltos por determinação do Presidente do Senado da Câmara (art. XXXII). Assim, e apesar de este Director não ter a obrigatoriedade, em termos legislativos, de dirigir todos os ensaios, nesta matéria, como nas restantes que lhe estavam atribuídas, as suas decisões eram soberanas, tendo-lhe sido atribuídos inclusivamente poderes jurisdicionais.

Foram nomeados para a primeira Direcção desta Sociedade Joaquim José Estulano de Faria, Anselmo José da Cruz, Alberto Meyer e Teotónio Gomes de Carvalho, conforme requerimento apresentado, em 30 de Maio de 1771, para confirmação régia, a qual foi obtida através do mencionado Alvará de 17 de Julho desse ano. Dos supra indicados Directores desconhece-se a quem foi atribuída a segunda incumbência. Desconhece-se também quem, em concreto, tomou a decisão de contratar, em 19 de Junho de 1772, a companhia veneziana das irmãs Zamperini para o Teatro da Rua dos Condes. De qualquer modo, nos termos do citado Alvará, tal decisão sempre competiria ao Director da segunda incumbência, com eventual necessidade de prévia aprovação do Presidente do Senado da Câmara, em face das implicações financeiras de tal contratação para o governo e administração da Sociedade (art. XXXI). Relativamente a esta companhia veneziana, que possuía um repertório e actores próprios, o Director da segunda incumbência provavelmente terá tido pouca influência quer na distribuição dos papéis, quer no agendamento e direcção dos ensaios. Admite-se, porém, uma maior influência deste Director nas representações dos dramas portugueses no Teatro do Bairro Alto.

Da análise do manuscrito *Contas da Sociedade estabelecida para a subsistência dos Teatros Públicos da Corte (1772-1775)*¹⁶, nas mais de quarenta profissões referenciadas, não é feita qualquer menção, quer no Teatro da Rua dos Condes, quer no Teatro do Bairro Alto, à do ensaiador. Competindo tal função, pelo menos

¹⁶ *Ibidem*.

genericamente, a um dos Directores, essa ausência é explicável. De qualquer modo, pela própria dinâmica dos espectáculos teatrais da altura, sobretudo nas óperas e nos dramas (bastante menos nas pantomimas), tão distanciados das actuais técnicas de improvisação, sempre seria necessário que alguém tivesse uma visão global do espectáculo final e tomasse as decisões necessárias a essa coesão interna, designadamente no que aos actores diz respeito (opções dramáticas, de contracena, de espaço cénico). Ora, tal pessoa, ainda que não nomeada, em face do que consta do citado Alvará, deveria ser alguém que acompanhava mais de perto a criação artística do espectáculo do que o Director da segunda incumbência.

No Regulamento Provisório da Sociedade do Teatro Nacional da Rua dos Condes, aprovado pela Portaria Régia de 3 de Fevereiro de 1812, fortemente inspirado no Alvará de 17 de Julho de 1771, também não aparece designada a expressão do ensaiador (ou similar), no entanto, ao conteúdo funcional de tal profissão é efectuada expressa menção no art. XII.

O art. XII estatuiu que competia ao Director da Sociedade a direcção dos dramas, pantomimas, decorações, vestuário, iluminação e música; o agendamento dos ensaios; a distribuição dos papéis pelos actores; e a assistência aos ensaios, sempre que o julgasse necessário. Uma vez mais, a presença do Director nos ensaios não era obrigatória, no entanto, competia-lhe a decisão sobre todas as vertentes do espectáculo, desde a escolha dos dramas à escolha do cenário, dos figurinos, da iluminação e da música. A visão global do espectáculo necessariamente pertencia-lhe.

Determinava ainda o art. XXIV que o Director, na distribuição dos papéis, deveria atender à energia e ao talento dos actores, não se limitando à atribuição arbitrária dos mesmos. Por sua vez, quanto à escolha do cenário e dos figurinos, o Director encontrava-se obrigado a que os mesmos fossem limpos e decentes e que respeitassem a época da peça (art. XXV). Durante os ensaios competia ao Director ordenar aos actores a repetição da peça (inteira, ou apenas certos actos ou cenas), de acordo com o parecer do autor ou tradutor da mesma, para que aqueles aperfeiçoassem a sua arte; e ainda manter a ordem, evitando distrações que pusessem em causa o bom andamento dos ensaios (art. XXI).

Mas a principal inovação nesta matéria é a da delegação de competências do Director (art. XIII). Encontrava-se, assim, prevista a delegação de algumas das funções do Director, desde que houvesse concordância do Ministro-Inspector, designadamente, das relativas ao cenário, figurinos e iluminação e das relativas aos ensaios, distribuição

de papéis e escolha dos dramas e pantomimas. A pessoa nomeada para exercer estas últimas funções que, necessariamente, teria maior disponibilidade do que o Director, estaria, em termos funcionais, bastante próximo do ensaiador, como ele se mostra descrito nos diplomas legais a partir de 1846.

Manuel Baptista de Paula foi a pessoa a quem foi entregue o cargo de Director desta Sociedade, conforme resulta da proposta, por ele assinada, em 1819, na qualidade de Director, para alteração do Regulamento Provisório, proposta essa que também veio a ser aprovada. Infelizmente não nos foi possível apurar se houve efectiva delegação de poderes e, a ter existido, quem foram as pessoas nomeadas. Por último, esclareceremos apenas que nessa proposta de reforma do Regulamento Provisório não é efectuada qualquer referência quer ao ensaiador enquanto profissão legislativamente assumida, quer ao conteúdo funcional de tal profissão.

No Decreto de 15 de Novembro de 1836, onde vieram a ser estabelecidas, pelo labor de João Baptista de Almeida Garrett, as bases gerais da actividade teatral, também não foi efectuada qualquer menção ao ensaiador (expressão ou conteúdo funcional), dependendo o espectáculo dramático do aperfeiçoamento dos autores (obtido através da protecção dos seus direitos e de incentivos como a criação de prémios); dos actores (obtido através de uma Escola de Declamação); e do espaço cénico (obtido através da construção de um novo teatro, com condições e dignidade).

Finalmente, no Regulamento para a Administração dos Teatros de 30 de Janeiro de 1846 é feita a primeira referência legal ao ensaiador. Foram necessários mais de setenta anos desde o aparecimento da primeira legislação geral sobre espectáculos teatrais para que a expressão “ensaiador” tivesse visibilidade legal.

É no art. 80.º que o ensaiador do teatro faz a sua aparição, quando, relativamente à censura das peças dramáticas, se estatuiu que, no Teatro Nacional de D. Maria II, sempre que o autor ou tradutor (ou alguém que os representasse) procedesse à leitura do seu original ou da sua tradução perante a Comissão Inspectoria, o ensaiador do teatro assistiria. Assim, e apesar de não constar de tal diploma qual fosse a função atribuída a esta entidade (diferentemente do que acontecia com os actores, directores, Fiscal do Teatro, caixa, guarda-livros, Comissários Inspectores, Inspector-Geral dos Teatros e seus Delegados, Governadores Civis e Administradores de Concelho), a mesma era de tal forma comum (ainda que inominada) que dispensava consagração funcional.

É de salientar que, apesar da presença do ensaiador ser obrigatória aquando da leitura das peças sujeitas a censura, não estava previsto que o mesmo fosse ouvido. O

único conteúdo útil a atribuir a esta norma é a de considerar que os membros da Comissão Inspector, caso o desejassem, poderiam solicitar a opinião do ensaiador, que seria sempre, obviamente, não vinculativa. O ensaiador em tal circunstância funcionaria como um perito, relativamente à apreciação das potencialidades dramáticas das peças em audição, que os órgãos decisórios poderiam querer ouvir antes de decidirem.

Evidencia-se ainda a peculiaridade de constar expressamente a existência de um ensaiador no Teatro Nacional de D. Maria II, no entanto, não ser feita qualquer menção à necessidade da sua contratação. Efectivamente, em termos profissionais, não existia autonomamente a função do ensaiador, sendo este, normalmente, ou o Director do teatro (que também era o empresário) ou um actor (do sexo masculino) que, a partir de determinada idade e experiência, passava a assumir as funções do ensaiador, cumulativamente com as de actor, sendo esta, aliás, a opção mais frequente. No caso do Teatro Nacional de D. Maria II, resulta do art. 49.º, n.º 4.º deste Regulamento, que uma das obrigações dos actores era a de aceitarem os cargos de cena que lhes fossem atribuídos, desde que tivessem as devidas habilitações, sendo o cargo do ensaiador o mais importante cargo de cena.

Importará ainda ressaltar que, diferentemente do que acontecia nos anteriores diplomas legais, neste Regulamento não é atribuída a qualquer das entidades, cujas funções se mostram discriminadas, a competência para a distribuição de papéis, agendamento e direcção dos ensaios, o que somente acontecia, porque, apesar da sua breve e enublada aparição legal, tais funções pertenciam ao ensaiador.

A confirmação do supra enunciado resulta do teor do Regulamento do Palco para o Teatro Nacional de D. Maria II, de 28 de Outubro de 1847. Neste diploma, o ensaiador surge abundantemente, sendo regulamentada de forma minuciosa o relacionamento entre o ensaiador e o autor e entre aquele e os actores, destacando-se o predomínio evidente do ensaiador sobre os demais, no microcosmo da representação teatral.

O ensaiador, apesar do poder decisório que lhe era atribuído sobre diversas matérias, não tinha o poder absoluto sobre as suas decisões, encontrando-se, por isso, sujeito a várias reclamações, protestos ou recursos por parte dos autores (Arts. 7.º, § único, 14.º e 17.º) e actores (Art. 5.º).

Na realidade, e quanto aos actores, estes eram obrigados a acatar a autoridade do ensaiador, no que se mostrasse previsto nos Regulamentos, podendo, porém, reclamar perante o Fiscal do Teatro, com a especificidade de que, em primeiro lugar, obedeciam

e só depois reclamavam. Nas matérias não directamente preceituadas por este Regulamento, e que respeitassem à disciplina do palco, competia ao ensaiador tomar a decisão (que teria de ser imediatamente acatada pelos actores), e, no mais curto espaço de tempo, deveria comunicá-la ao Fiscal, provavelmente para ser ponderada em futuras alterações legislativas.

Estipulava-se ainda que os actores que, por doença, não pudessem comparecer aos ensaios (única justificação aceitável para a não comparência) estavam obrigados a comunicar essa falta ao ensaiador (art. 19.º). Era ainda ao ensaiador que competia assinalar as faltas ou os atrasos dos actores aos ensaios, comparando, nesta última situação, o seu relógio e o dos actores presentes com o relógio do teatro, comparação essa justificada para evitar o cometimento de injustiças perante relógios, voluntaria ou involuntariamente, atrasados ou adiantados (art. 24.º). Impunha-se ainda ao ensaiador a surpreendente proibição de exigir aos actores que decorassem por dia, quanto a um novo papel, mais de vinte e cinco linhas, de cinquenta e cinco letras cada uma, ou seja, no total mil trezentas e setenta e cinco letras (art. 21.º). É impressionante a minudência legislativa. De qualquer modo, esta norma permite especular sobre imposições absurdas dos ensaiadores relativamente à obrigação diária dos actores em decorar texto ou sobre protestos (justificados ou não) dos actores relativamente à quantidade de texto que eram obrigados a decorar por dia. Por outro lado, esclarece-nos relativamente à mecanização da profissão dos actores, encarados como máquinas de decorar texto, todos iguais, sem particularidades susceptíveis de os individualizar. E ainda que esta norma tenha sido imposta para protecção dos actores, também lhes estabelecia uma imposição. O que poderia acontecer a um actor que, apesar de decorar apenas vinte linhas, de cinquenta letras, por dia, fosse um excelente actor? Afinal, não cumpria o legalmente estipulado.

É bem verdade que uma das críticas mais frequentes, na época, era a dos actores não decorarem os papéis, chegando-se ao absurdo de se ouvir o ponto a sussurrar-lhes o texto, porém, não terá sido com normas deste teor que tais problemas se viriam a resolver, como efectivamente não se resolveram.

Já relativamente aos autores, e apesar de se manter a primazia das decisões do ensaiador em caso de conflito, independentemente de futuras revogações em virtude de reclamações, protestos ou recursos, a superioridade do ensaiador mostrava-se mais mitigada, sendo evidente que o sucesso de um espectáculo dependeria da capacidade consensual de ambos.

Assim, e no intuito de conciliar estes dois focos, muitas vezes antagónicos, de poder, ainda que competisse ao ensaiador distribuir os papéis pelos actores, retirá-los ou trocá-los, sempre que o entendesse, por o considerar mais vantajoso para o sucesso da peça (art. 10.º), tratando-se de um original português, deveria fazê-lo de comum acordo com o autor e, em caso de desacordo, adoptar-se-ia o decidido pelo ensaiador, sem prejuízo de reclamação para o Inspector-Geral dos Teatros, que decidiria definitivamente (art. 7.º). Na realidade, apesar da posição do ensaiador ser a imediatamente acolhida, era pressuposto que a decisão do Inspector-Geral dos Teatros ocorresse antes da estreia da peça, e, em caso de deferimento do pretendido pelo autor, os papéis teriam de ser redistribuídos entre os actores, o que, necessariamente, implicaria mais ensaios e o adiamento da respectiva estreia. Mesmo que a escolha do ensaiador na distribuição dos papéis não fosse a mais adequada, este tipo de burocracia em decisões que devem ser imediatas, é sempre mais prejudicial que benéfica.

A atribuição ao Inspector-Geral dos Teatros do poder decisório sobre esta matéria, e não ao Fiscal do Teatro Nacional de D. Maria II, permite aferir da importância que, nesta época, era concedida à distribuição dos papéis, porém, afigura-se-nos que, quanto mais distante da realidade teatral estivesse a entidade competente para decidir, maior seria o risco de tomar decisões totalmente desacertadas. Esta opção legislativa, efectivamente, não nos parece que tenha levado ao aperfeiçoamento da arte dramática em Portugal, ambição incontornável de Garrett na inspiração e, nalguns casos, concepção, da maior parte da legislação teatral. A necessidade de consenso entre ensaiador e autor tinha, porém, uma excepção: sempre que o autor não comparecesse à distribuição dos papéis entendia-se que tinha cedido ao ensaiador a sua posição (art. 12.º).

Os autores tinham ainda direito a assistir aos ensaios e à prova dos figurinos, sendo convidados a apresentar ao ensaiador as observações que reputassem úteis ao bom efeito cénico das peças; porém, o ensaiador apenas as adoptaria se as considerasse compatíveis com as regras de cena, tendo o autor sempre a possibilidade de reclamar para o Fiscal (arts. 11.º, 12.º, 16.º e 17.º). Uma vez mais, pelo menos em termos imediatos, actuava-se nos ensaios e na prova dos figurinos de acordo com a decisão do ensaiador, valorando-se a experiência do mesmo na arte cénica. Porém, ao admitir-se posterior revogação de tal decisão, punha-se em causa, não só a sua experiência, como, sobretudo, a função nuclear do ensaiador, que consiste na direcção dos ensaios. Os conflitos relativos aos ensaios e à prova dos figurinos, por serem, à partida, menos

relevantes do que os relativos à distribuição dos papéis, seriam decididas pelo Fiscal, sendo, porém, ressalvados os casos importantes, em que poderia haver recurso para o Inspector-Geral dos Teatros.

Imagine-se a inevitável ineficácia do processo criativo na construção cénica sempre que ocorressem situações frequentes de conflito, durante os ensaios, entre o autor e o ensaiador, com contínuas reclamações daquele para o Fiscal e eventuais recursos para o Inspector-Geral dos Teatros. Esta indefinição relativa às funções do ensaiador, cujo poder era meramente transitório, podendo, a qualquer momento, ser revogado, não só impunha demasiados constrangimentos à criação artística, como impedia o apuramento das responsabilidades futuras pelas más opções cénicas. Se o autor, Fiscal ou Inspector-Geral dos Teatros podiam decidir sobre a distribuição dos papéis e o modo de dirigir os ensaios, apesar de nem assistirem aos ensaios (pelo menos quanto às duas últimas entidades), efectivamente era desnecessária a existência do ensaiador, devendo aqueles tomar a posição deste.

Também nestas matérias entendia-se que o autor que não comparecesse à prova dos figurinos ou aos últimos cinco ensaios da sua peça, cedia ao ensaiador os seus direitos de opinar quer relativamente aos figurinos quer relativamente aos ensaios e, conseqüentemente, cedia as suas possibilidades de reclamação e recurso (arts. 12.º, 16.º e 17.º). Beneficiavam-se, assim, apenas os autores mais assíduos.

Por outro lado, o pormenor legislativo sobre esta matéria faz supor a frequência deste tipo de situações, as quais punham em causa o sucesso da actividade teatral, já, em si, tão difícil de concretizar. Se, em nosso entender, a intromissão do autor nas funções do ensaiador, nos moldes legislativamente adoptados, em nada beneficiava a criação cénica; muito pior seria se as proibições perfilhadas não existissem. É indefensável que o autor que estivera totalmente alheio à criação do espectáculo, pudesse, na véspera ou no próprio dia da estreia, sugerir alterações que, se não fossem atendidas, lhe dariam o direito de reclamar ou recorrer. Foi para evitar estas situações totalmente arbitrárias e caprichosas dos autores, que não só punham em causa o trabalho do ensaiador e dos actores, como o dinheiro investido, que foram adoptadas as medidas restritivas supra indicadas.

Proibiu-se ainda que os autores pudessem, a partir dos dois últimos ensaios, proceder a correcções, excepto de uma simples palavra ou frase (art. 13.º), o que revela que seria frequente os autores procederem a correcções até à estreia da peça, se não mesmo depois. Este procedimento também não se nos afigura compatível com o

melhoramento do desempenho dramático em Portugal, sendo bastante difícil para os actores conseguirem decorar um texto em constante mutação por mais pequena que ela fosse. A proibição legislativa, nesta matéria, peca por demasiado permissível.

É de louvar a proibição ao autor de retirar, unilateralmente, a sua peça do Teatro Nacional de D. Maria II depois de distribuída, podendo apenas fazê-lo se tivesse a concordância da Comissão Inspectoria, do Fiscal e da Direcção (art. 15.º); bem como é de louvar a proibição ao autor de impedir, sem o consentimento do ensaiador, a representação da sua peça, podendo, porém, neste caso, protestar perante a Comissão Inspectoria (art. 14.º).

Competia ainda ao ensaiador, durante as representações teatrais, dar a ordem para levantar o pano e dar-se início à representação (Art. 32.º, § único), actividade de suprema importância, a qual no Alvará de 1771 era atribuída a um dos Directores (art. XXIII). Inexiste, porém, qualquer norma para o caso do ensaiador faltar (justificada ou injustificadamente), nem se refere quem, nesse caso, o substituiria. Provavelmente não era uma situação frequente, daí não ter consagração legal. Sempre se dirá, porém, que somos mais tentados a acreditar que a ausência legal tenha resultado da simples circunstância de não se encarar o ensaiador como elemento essencial no espectáculo teatral, pelo que a sua ausência, mesmo no dia da estreia, não impediria a representação, sendo as suas funções de fácil substituição. Uma vez mais, apesar de estar sempre presente e até de começar a despontar legislativamente, o ensaiador continuava a ser uma personagem aparentemente dispensável.

Era também da competência do ensaiador autorizar que os intervalos ultrapassassem os vinte minutos, mas apenas em situações com justificação atendível (art. 33.º).

Competia, por último, ao ensaiador, sempre que, por circunstâncias imprevistas, se alterasse o espectáculo, ainda que depois da publicação da tabela onde se encontrava afixado o dia e hora do mesmo, avisar, verbalmente ou por escrito, os actores, coristas e músicos dessa alteração, aviso esse que tinha idêntico valor ao da publicação na tabela (arts. 34.º e 36.º). Uma vez mais foi vertido em norma jurídica um comportamento que resulta do mais elementar bom senso, mas que, muito provavelmente, para ficar a constar em diploma legal, não era adoptado pelo ensaiador.

Neste Regulamento do Palco é atribuído, finalmente, ao ensaiador conteúdo funcional, ainda que com evidentes limitações.

Relativamente ao Regulamento para a leitura, censura e representação das peças dramáticas, de 28 de Outubro de 1847, verifica-se a existência de duas menções à figura do ensaiador, ambas no mesmo artigo. Assim, no art. 3.º reitera-se a obrigatoriedade do ensaiador assistir, na Comissão Inspector, à leitura das peças em censura, porém, desta vez, esclarece-se que essa presença se destina à consulta da sua opinião por parte da Comissão Inspector, caso esta o entenda necessário. Efectivamente a mera presença sem qualquer espécie de função, ainda que sem carácter vinculativo, não fazia sentido.

O Regulamento de 2 de Maio de 1848, que se limitou a proceder a cirúrgicas alterações no Regulamento de 30 Janeiro de 1846, não fez qualquer menção à figura ou às funções do ensaiador.

Já o Regulamento para a Administração dos Teatros, de 22 de Setembro de 1853, apesar de não utilizar a expressão “ensaiador”, refere-se ao director de ensaios, que é uma outra forma de denominar aquele. Neste diploma, é atribuído ao Director do Teatro Nacional de D. Maria II, a direcção dos ensaios e a direcção artística (art. 59.º), sendo de constatar que no Regulamento de 1846 esta última função não foi expressamente atribuída a qualquer entidade, nem o foi no Regulamento do Palco. Em face das funções inerentes à Comissão Inspector, que decidia sobre o reportório do Teatro Nacional de D. Maria II, pelo menos na parte da selecção das peças dramáticas, era àquela entidade que competia essa direcção. Com o actual Regulamento esta situação modificou-se, agrupando-se no Director do teatro ambas as funções. O Director do teatro passou a ser nomeado por Decreto Real, sendo, pela primeira vez, em termos legislativos, feita referência ao modo de selecção do ensaiador (arts. 55.º e 56.º). A nomeação por Decreto Real atribuía-lhe também um especial prestígio. Ao Director do teatro eram atribuídos dois ordenados exactamente por exercer duas funções de natureza distinta: trezentos mil réis pela direcção artística e quatrocentos mil réis pela direcção de ensaios (art. 61.º). O ensaiador, entidade quase invisível em termos legais, auferia, no entanto, um ordenado superior ao do director artístico.

Em face desta acumulação de funções, o Director tornou-se na entidade mais importante na organização artística do Teatro Nacional de D. Maria II, competindo-lhe a escolha das peças a representar; a distribuição dos papéis pelos actores; a conformidade do cenário e pertences da cena com as características da época da peça a representar; a imposição de advertências, repreensões e multas até cinco mil réis aos actores e empregados do teatro; o agendamento das peças aprovadas para representação; o policiamento do palco; a suspensão dos empregados do palco; a apresentação de

propostas para demissão dos empregados do palco; e a realização de todas as diligências necessárias para tornar efectiva a responsabilidades dos actores e dos empregados da caixa, no cumprimento dos respectivos deveres. Tinha, em contrapartida, a obrigação de permanecer no teatro durante os trabalhos cénicos dos ensaios e das representações (arts. 60.º, 95.º e 96.º).

O director de ensaios tinha, finalmente, por imposição legal, de permanecer no teatro quer durante os ensaios quer durante as representações, tornando-se, mesmo em termos legislativos, num elemento cada vez mais importante e indispensável na orgânica teatral.

Ainda que por delegação do Comissário do Governo, competia também a este Director a polícia interna da caixa, ou seja, solucionar todas questões que surgissem no interior do teatro (art. 13.º).

Na qualidade de ensaiador, não existindo qualquer disposição em contrário, o Director mantinha as obrigações e os direitos previstos no Regulamento do Palco.

O Decreto de 16 de Janeiro de 1856, que regulamenta a Censura Teatral, faz duas referências ao ensaiador.

Na primeira, admitia-se que, apesar da peça se encontrar devidamente censurada, era autorizado ao ensaiador ou ao Director (no caso do Teatro Nacional de D. Maria II), com o acordo do autor ou do tradutor, efectuar emendas e correcções, com o objectivo de melhorar o efeito cénico (art. 26.º). Efectivamente, não se admitir emendas e correcções numa peça, apenas porque já tinha sido censurada, era simplesmente absurdo, sobretudo, imagine-se, em situações de erros linguísticos, históricos ou de verosimilhança. É importante não esquecer que a função primordial do teatro era a de educar o Povo, civilizando-o, instruindo-o. Na segunda, em caso de recurso dos pareceres da censura – proferidos pela Comissão de Censura, pelo Inspector-Geral dos Teatros ou pelo Comissário do Governo do Teatro Nacional de D. Maria II – para o Conselho Dramático, este, antes de deliberar, querendo, podia ouvir, entre outras pessoas, o ensaiador do teatro ou o Director do Teatro Nacional de D. Maria II (art. 30.º).

Em ambas as situações é reconhecido ao ensaiador o valor do seu conhecimento empírico, permitindo-se, por isso, alguma liberdade para proceder a alterações da peça dramática (limitadas à aprovação do autor); e o papel de perito na arte cénica em caso de recurso dos pareceres da censura. É apenas mais um pequeno passo em prol da sua valoração social e profissional.

Finalmente, no Regulamento da Administração dos Teatros, de 4 de Outubro de 1860, passou a existir especificamente o cargo de director de ensaios no Teatro Nacional de D. Maria II, cuja nomeação dependia de Portaria do Ministério do Reino, sob proposta do Comissário do Governo (arts. 49.º e 50.º). A relevância do cargo de director de ensaios já valia por si, não necessitando da acumulação com outras funções para justificar nomeação estatal. A direcção artística do Teatro Nacional de D. Maria II, por sua vez, deixou de constituir um cargo autónomo, sendo apenas mais uma das funções exercidas pelo Comissário do Governo (art. 51.º, n.º 1).

Pela primeira vez, legislou-se sobre as funções específicas do director de ensaios, competindo a este a direcção artística dos ensaios e representações; a distribuição dos papéis sob aprovação do Comissário do Governo; a polícia dos ensaios; a fiscalização relativamente ao vestuário, cenário e mobília das peças; a permanência no teatro durante os trabalhos cénicos e representações, assistindo à leitura de todas as peças que entrassem em ensaios; e a imposição das multas em consequência de faltas, desobediências ou erros voluntários dos actores e empregados do teatro (art. 52.º). No caso específico das multas, de acordo com o disposto nos arts. 155.º e 156.º, o director de ensaios apenas poderia aplicá-las até ao montante máximo de cinco mil réis. Tinha ainda competência para aplicar advertências ou repreensões (arts. 155.º e 156.º).

O Comissário do Governo, na sua função de agendamento das peças aprovadas para representação, deveria ouvir previamente o director de ensaios, sendo, uma vez mais, valorada a competência empírica do ensaiador na arte cénica (arts. 51.º, n.º 17 e 61.º).

Por fim, atribuiu-se ao director de ensaios o ordenado de seiscentos mil réis, quando no anterior diploma, pela função específica do ensaiador, apenas auferia quatrocentos mil réis (art. 53.º). Viu, assim, aumentado o seu ordenado em duzentos mil réis. Tratava-se de ordenado anual (sempre que é mensal consta expressamente da lei), e, era, efectivamente, à época, uma avultada quantia económica, reveladora da essencialidade e valoração crescente desta profissão.

Antes da primeira aparição legal, foram referenciados como ensaiadores designadamente José António Leal Moreira, nos finais do séc. XVIII, no Teatro da Rua dos Condes (AZEVEDO 1882f: 215); Émile Doux, entre 1837 a 1843, no Teatro da Rua dos Condes (AZEVEDO 1883j: 205-206), (AZEVEDO 1883l: 245) e (AZEVEDO 1883m: 262); Almeida Garrett, para além de autor, no *Auto de Gil Vicente*, em 15 de Agosto de 1838, no Teatro da Rua dos Condes (AZEVEDO 1883k: 219); e Epifânio

Aniceto Gonçalves, a partir de 1843, no Teatro da Rua dos Condes (AZEVEDO 1883m: 262) e (AZEVEDO 1883o: 278). Após a primeira manifestação legal, no Teatro Nacional de D. Maria II, são referenciados como ensaiadores Epifânio Aniceto Gonçalves (SEQUEIRA 1955: 138, 198) e Luís da Costa Pereira (SEQUEIRA 1955: 175); e no Teatro da Rua dos Condes, Areias, actor brasileiro, nos primeiros tempos da gerência da Associação de actores constituída em Novembro de 1855 (AZEVEDO 1883p: 286).

Sobre o papel do ensaiador Epifânio Gonçalves, cita-se o jornal crítico-literário *Galeria Theatral*:

O ensaio, e a direcção scenica dos espectaculos foi confiada a este artista. O futuro tem mostrado que a escolha foi acertada. Ahi estão os espectaculos a quem o publico tanto tem applaudido. O sr. *Epifanio* no lugar do ensaiador e director da scena tem progressos visiveis; o sr. Epifanio com o ensino da sua arte tem produzido discipulos, e aperfeiçoado collegas, que muita honra lhe dão. No nosso entender é este o seu maior merecimento.
(Anon 1849: 3).

De salientar que, segundo a autora Ana Isabel Vasconcelos, a expressão *mise-en-scène* surgiu, pela primeira vez, nos cartazes do Teatro Nacional de D. Maria II, publicitando o ensaiador Epifânio (VASCONCELOS 2003: 90).

Da inexistência legal à consagração legislativa do núcleo funcional e autónomo das funções do ensaiador, com elevado e prestigiante ordenado, foi um longo e difícil percurso, que, por entre breves aparições, se tornou irremediavelmente irreversível.

2.3 – Dos desregramentos do público

O público, a razão última de todo o espectáculo teatral, o receptor dos ensinamentos que a nobre arte da representação procurava transmitir, também não foi esquecido em termos legislativos. Se é bem verdade que não são muitas as leis que expressamente o mencionam, não é menos verdade que várias são aquelas que regulamentam sobre assuntos que directamente o afectam, designadamente os horários, o preço dos bilhetes, a gratuitidade dos camarotes e demais lugares ou as condições de segurança dos espaços teatrais.

Assim, e logo no primeiro diploma, o Alvará para o estabelecimento da Sociedade para a subsistência dos Teatros Públicos da Corte, de 17 de Julho de 1771, se mencionava que os Teatros Públicos, quando bem regulados, serviam de escola ao Povo, educando-o nos princípios fundamentais da Nação. Se o objectivo do teatro é ensinar, tornava-se necessária a existência do público para apreender.

Demonstrada a finalidade da representação teatral, o Alvará prosseguia no ensejo de bem regular, determinando, como forma de tornar sustentável as grandes despesas que os teatros sempre implicavam, a obrigatoriedade de pagar bilhete, com excepção das pessoas que expressamente indicava, proibindo o hábito, até então existente e contrário ao praticado em todos os teatros da Europa, de se assistir aos espectáculos sem qualquer dispêndio monetário. Alheios a esta obrigação ficavam as mulheres, os escudeiros e os criados de servir, que podiam entrar gratuitamente nos teatros (art. XXV). A mulher, independentemente da sua classe social – e, nesta altura, quer a aristocracia quer a nobreza frequentavam os teatros públicos – era, assim, em termos legislativos, equiparada aos escudeiros e criados de servir. As demais pessoas com autorização de acesso gratuito aos teatros eram: para os camarotes, o Presidente do Senado da Câmara e os Directores da Sociedade; para as duas forçuras, uma para o Ministro-Inspector e a outra para o Oficial-Militar (art. XXIV).

Atribuía-se ao Ministro-Inspector a competência para conter o público dentro dos limites de uma justa liberdade, fazendo cessar toda a conversação, ruído ou outra qualquer desordem que perturbasse as representações, mas apenas depois de obter o acordo dos Directores. Nesta sua função, o Ministro-Inspector era coadjuvado por um Oficial-Militar, que lhe devia obediência (arts. XIII e XIV). Resultava, assim, do teor dos citados artigos uma relação hierarquizada entre estas três entidades, tendo os

Directores competência para darem ordens ao Ministro-Inspector e este para dar ordens ao Oficial-Militar.

O preço para quem não quisesse adquirir um lugar certo era de duzentos e quarenta réis. Os preços dos restantes lugares eram também expressamente fixados quer para o teatro destinado aos dramas em língua portuguesa quer para o teatro destinado às óperas e comédias italianas, sendo os deste manifestamente mais caros (art. XXV e final do Alvará). A relevância social e artística da companhia italiana manifestava-se também na diferenciação dos preços. Era ainda estabelecido um desconto de dez por cento para quem adquirisse um lugar anual no camarote, sendo-lhe concedido, para além do seu bilhete, um outro bilhete sem qualquer custo adicional. Também era concedido um desconto de dez por cento a quem adquirisse um lugar anual na plateia (art. XXVIII). O pagamento destes lugares era feito mensalmente, de acordo com as representações que tivessem ocorrido (independentemente de se ter assistido – ou não – às mesmas) e, caso o espectador com assinatura anual não procedesse a tal pagamento, ficaria suspensa a respectiva entrada, tendo a Sociedade o privilégio de cobrar tais dívidas através do Ministro-Inspector e como se de Fazenda Real se tratasse (art. XXIX). Verifica-se, assim, por um lado, a preocupação de fidelizar o público, através de descontos para quem adquirisse lugares anuais; e, por outro, a preocupação do rápido e eficaz pagamento das dívidas, atribuindo-lhes as mesmas prerrogativas que já existiam para a cobrança dos impostos.

Autorizava-se ainda a livre estipulação dos preços por parte dos Directores, desde que para espectáculos que não se reportassem a representações portuguesas e italianas, não podendo, porém, tais preços ser superiores aos praticados naquele tipo de espectáculos (art. XXX). As representações portuguesas e italianas, por serem consideradas as que melhor cumpriam a função pública dos teatros, tinham, por isso, de cobrar mais elevado o preço dos bilhetes. Na realidade, e ainda que o objectivo do teatro fosse, nesta altura, assumidamente, educar o público, “civilizando-se, e desterrando insensivelmente alguns restos de barbaridade”¹⁷, ao tornar mais caros precisamente os espectáculos que melhor cumpriam esse desígnio, impossibilitavam que uma boa parte dos espectadores pudessem ter acesso a essa escola de civilização.

Autorizava-se, por fim, o trânsito dos espectadores entre camarotes ou da plateia e forçuras para os camarotes, bem como a saída do recinto, tendo apenas que se fazer

¹⁷ *Ibidem*, p.17.

munir de um bilhete de senha (art. XXVI). Este artigo revela-nos, em termos históricos, um comportamento totalmente distinto daquele que o público adopta nos teatros nos dias de hoje. A liberdade de circulação parecia acontecer não só nos intervalos (como actualmente acontece), mas também durante as representações. Naquela época, mais do que uma actividade cultural, o teatro representava um espaço de convivialidade de grande apreço para a burguesa comercial e industrial portuguesa endinheirada que, com o avultado investimento que efectuara nos teatros públicos da Corte, procurava ascensão social, aproximando-se da aristocracia, para quem, este tipo de divertimento, na esfera privada, era já bastante reputado.

Os homens de negócios que dirigiam a referida Sociedade, ao contratarem a companhia veneziana que trouxe a Portugal as irmãs Zamperini, propiciando, com carácter regular, espectáculos líricos que tanto agradavam à aristocracia da época, transformaram os espaços teatrais de Lisboa em locais de convívio social privilegiado entre a aristocracia e a alta burguesia. Apesar de curto, o período auge das irmãs Zamperini, proporcionou à capital do Império uma graciosidade, uma vitalidade, uma mundanidade bastante inusitada num País de tão regrados e austeros comportamentos sociais. Cita-se, a propósito do alvoroço que o fenómeno Zamperini causou nesta pacata Nação, uma carta enviada pela Marquesa de Alorna ao seu pai:

Uma coisa que tem feito grande bulha e em que nunca falei a v. ex.^a é na célebre actriz que exauriu os bolsos de todos os casquilhos e veio pôr à viola a nossa terra, porque tendo (segundo entendo) pouquíssimo merecimento, sabe encantar a todos e tem dado assunto a tôdas as palestras, muito verso, muita apologia, muita sátira, porém tudo junto é papel para aquecer camisas, e fica com muito honrada serventia. A tal *madama* chama-se Zamperini, não é demasiado bonita, canta muito bem, e dizem que declama excelentemente; mas para crer isto precisa-se fé, pois tudo quanto dizem é muito afastado das regras dessa arte, que as necessita como qualquer outra.
(CARVALHO s/d: 133).

Ainda a propósito do comportamento do público especificamente feminino, alguns anos após a dissolução da Sociedade, concretamente no ano de 1789, na monografia *Academia dos Casquilhos*, a personagem feminina referia:

Vou à Ópera, porque he moda. Não olho muito para as scenas porque não he moda. Os mais olhão para mim, e eu olho para eles.
(*apud* LOPES 1989: 152).

O Regulamento Provisório da Sociedade do Teatro Nacional da Rua dos Condes, de 3 de Fevereiro de 1812, na esteira do aludido Alvará, propugnava que o teatro, desde que bem regulado, levava à correcção dos vícios e ao desenvolvimento das virtudes políticas e sociais, civilizando os povos.

No que ao público diz respeito, seguindo o modelo do Alvará, mantinha-se a proibição de conceder camarotes gratuitos aos espectadores, com as seguintes excepções: os Governadores do Reino, o Presidente do Senado da Câmara de Lisboa, o Intendente-Geral da Polícia, o Ministro-Inspector, o Oficial-Militar (que estivesse destacado para assistir à representação), o Director e os Sócios Administradores (art. XIV).

No Aditamento efectuado a este Regulamento, e que veio a ser aprovado em 10 de Abril de 1819, constatou-se, como já se mencionou anteriormente, que esta proibição nunca veio a ser respeitada, limitando-se este diploma a restringir a concessão gratuita, para cada sócio e por mês, a quatro senhas para os camarotes, dez para a plateia superior e quatro para a varanda. Estes lugares destinavam-se aos familiares e amigos dos sócios, porém, não poderiam ser utilizados nos dias mais concorridos de público, designadamente, aos Domingos, nos Dias Santos, nas estreias e nos aniversários. Estatuiu-se ainda neste Aditamento que sempre que se esgotasse o número mensal de senhas, o sócio apenas teria direito a mais lugares se fosse extraordinariamente autorizado pelo Director. Caso o sócio, sem a mencionada autorização e esgotado o número mensal de senhas, viesse a solicitar, ainda assim, entradas gratuitas para camarotes, plateias ou varandas, ficaria responsável pelo pagamento do preço de tais lugares, a descontar imediatamente no seu ordenado. Este tipo de medidas indicia que a entrada não autorizada e gratuita de público, sobretudo com a conivência dos sócios actores, seria bastante frequente.

Ainda relativamente ao Regulamento Provisório estatuiu-se sobre os preços dos bilhetes (deveriam ser mantidos os já praticados); a possibilidade de descontos (dez por cento a quem pagasse para ter lugares fixos em camarotes ou na plateia); o modo de pagamento desses lugares (no final do mês relativamente às representações que tivessem existido nesse período); e as consequências da falta de pagamento (suspensão imediata da entrada no teatro e execução da dívida pelo Ministro-Inspector, como se de Fazenda Real se tratasse) – arts. XV e XVI. A manutenção da ordem e da segurança nos teatros durante as representações ficava a cargo do Ministro-Inspector que deveria assistir a todas elas, dando conhecimento ao Intendente-Geral da Polícia de todos os acontecimentos que, pela sua gravidade, merecessem mais do que peremptória correcção, a fim de ser adoptado outro tipo de procedimento. Nesta sua actividade, o Ministro-Inspector era coadjuvado pelo Oficial-Militar que estivesse a assistir às representações, e que lhe devia obedecer (arts. X e XI).

Muitas eram, assim, as normas que perfilhavam o já estatuído pelo Alvará de 1771 (a principal alteração consistia no facto de o Director da Sociedade já não estar legalmente autorizado a dar ordens ao Ministro-Inspector), apesar de já terem decorrido mais de quarenta anos, o que denota a importância que este diploma teve na evolução legislativa sobre a actividade teatral em Portugal.

Atente-se que, em 1839, mesmo após a publicação do Decreto Garrettiano de 15 de Novembro de 1836, numa decisão tomada em 10 de Maio, pela Rainha D. Maria II, nos fundamentos da mesma, foi invocado o citado Alvará, alegando-se que o mesmo, em determinadas matérias, se mantinha em vigor. Assim, na questão que opunha a direcção da companhia e os administradores do Teatro de S. João da Cidade do Porto, por um lado, e o Administrador-Geral do Distrito do Porto, por outro, quanto à situação da gratuidade da assistência aos espectáculos realizados nesse teatro por parte das autoridades encarregues da polícia e da inspecção, foi decidido pela Rainha D. Maria II que o procedimento do Administrador-Geral do Porto era o adequado ao designar dois camarotes para a autoridade pública, aplicando o disposto no art. XXIV do Alvará de 17 de Julho de 1771, extensível ao Teatro do Porto pelas Portarias de 15 de Outubro de 1821 e 19 de Novembro de 1824. Há diplomas legais cuja importância não esmorece apesar do decurso do tempo.

Diploma de igual merecimento é o Decreto de 15 de Novembro de 1836. Este, apesar de bastante reduzido, também invocou o público, ainda que se tenha limitado a uma breve alusão à sua qualidade de receptor do espectáculo. Nesse artigo determinava-se que competia ao Inspector-Geral dos Teatros aprovar as peças e mais representações “que se hão de dar ao publico” (art. 1.º, § 5).

À data da publicação deste Decreto o público andava, aliás, bastante afastado da representação teatral e as condições dos teatros eram muito más. Conforme refere Teófilo Braga “Rebaixamento moral e incapacidade artistica dos actores, repertorio abjecto e sem ideia, e isto em *pateos* e barracões immundos, tudo concorria para que o publico considerasse o teatro como uma casa de protervia” (BRAGA 1871b: 234). Sobre as condições dos teatros, o parecer do Intendente-Geral da polícia, Pina Manique, em 1792, afigura-se-nos muito interessante, não só na parte em que se reporta ao Teatro do Salitre, como na preocupação que revela na proximidade indecente que corredores tão estreitos pode permitir a duas pessoas de sexos opostos, pelo que se cita:

O lugar, em que está situado, é bem conhecido por V. Ex^a, e conhece tão bem a má serventia que tem a rua. Há nele unicamente uma porta com um pequeno lugar, que dá serventia para a plateia e para os camarotes. A escada não permite que vão duas pessoas

emparelhadas. Os corredores são tais que se lá encontrar neles uma pessoa com outra, uma delas há-de encostar-se à parede e deixar passar a outra, que ainda assim o faz com opressão. O que pode acontecer em um lugar tão estreito e a que concorrem os dois sexos deixo à ponderação de V. Ex^a. É um formato sem alicerces, sobre paus de prumo metidos na terra, susceptíveis de se arruinarem mais depressa, e por consequência expostos a maior perigo; pois ainda que se façam vistorias, e estas mandem reformar a segurança do teatro, nunca lhe poderão dar a estabilidade que convém que tenha. (*apud* CÂMARA/ANASTÁCIO 2005: 104).

Com a construção do Teatro Nacional de D. Maria II, as condições para apresentação dos espectáculos teatrais melhoraram consideravelmente na cidade de Lisboa. Finalmente um Teatro Nacional tinha a dignidade merecida. O Regulamento para Administração dos Teatros de 30 de Janeiro de 1846, apesar de se debruçar essencialmente sobre o Teatro Nacional de D. Maria II, também preceituou sobre a actividade teatral nos restantes teatros do Reino.

Passavam a pertencer às competências dos Governadores Civis, e, sob a sua inspecção, também dos Administradores do Concelho, entre outras, e relativamente a todos os teatros, a repressão dos motins, arruídos ou quaisquer outros actos que excedessem os limites da decência e justa liberdade, ou perturbassem a paz e a ordem entre os espectadores ou as representações entre os artistas; a suspensão de um espectáculo, se tal fosse necessário para a manutenção do sossego público, dando disso conhecimento ao Ministério do Reino; e o ordenar o emprego da força pública, de forma a permitir a prossecução dos espectáculos (art. 11.º, n.ºs 3, 4 e 5).

Regulamentava ainda os dias e as horas para a apresentação dos espectáculos nos teatros e outros locais públicos, os quais deveriam respeitar as estações do ano e evitar a concorrência entre os teatros (art. 15.º). Tal normativo procurava atender, por um lado, às conveniências do público que teria mais facilidade em deslocar-se ao teatro num horário mais cedo no inverno; e, por outro, à circunstância de o público não ser em quantidade suficiente para encher, num mesmo dia, várias salas de espectáculos, designadamente na cidade de Lisboa.

Determinava-se ainda a obrigatoriedade, nos dias de grande gala ordinária e nos dias que fossem declarados de regozijo público, de todos os teatros darem espectáculos (art. 16.º); e a proibição de se darem espectáculos públicos nos Dias Santos (art. 18.º). Cada teatro era ainda obrigado a dar espectáculos nos dias que lhe estivessem estipulados ou na licença ou no contrato de subsídio (art. 17.º).

Estabelecia-se – relativamente ao direito à gratuidade na assistência de espectáculos públicos – que os Vogais da Comissão Inspectoria teriam entrada franca na plateia e no palco, em todos os teatros de Lisboa (art. 78.º). Já no que apenas se

reportava ao Teatro Nacional de D. Maria II, tal diploma fez constar a possibilidade de ser concedida entrada gratuita no Teatro aos autores de produções dramáticas cuja peça ali fosse representada, postergando tal possibilidade para regulamento a aprovar (art. 98.º).

Determinava-se ainda quais as entidades que tinham entrada gratuita nos diversos teatros. Assim, para os Teatros Nacional de D. Maria II e de S. Carlos concedia-se um camarote para o Ministro do Reino; uma frisa para o Governador Civil, para o Inspector-Geral dos Teatros e para o Comandante-Geral da Guarda Municipal e uma segunda frisa para o Administrador do Bairro e para o Oficial Comandante da Guarda. Nos outros teatros e espectáculos públicos de Lisboa, bem como nos espectáculos que se realizassem na cidade do Porto estavam destinados dois lugares para a autoridade pública: um para o Governador Civil, para o Inspector-Geral dos Teatros e para o Comandante-Geral da Guarda Municipal e o outro para o Administrador do Bairro e para o Comandante da Guarda (devendo as várias entidades públicas a quem o direito era concedido organizarem o modo de preenchimento desses dois lugares) – art. 107.º.

Garantia-se a protecção dos direitos adquiridos que pudessem colidir com a nova legislação, relativamente aos contratos anteriormente celebrados e ainda em vigor, sobre a propriedade e uso, perpétuo ou temporário, de alguns camarotes nos teatros (art. 109.º).

No essencial esta legislação mantinha o que as anteriores já tinham consagrado (medidas para a manutenção da tranquilidade e segurança públicas no recinto teatral durante as representações e permissão de lugares gratuitos para determinadas entidades públicas), inovando essencialmente na consagração do respeito pelos direitos adquiridos e na promessa de concessão de lugares gratuitos aos autores das peças representadas no Teatro Nacional de D. Maria II.

Também no Regulamento do Palco para o Teatro Nacional de D. Maria II, de 28 de Outubro de 1847, se mostravam estatuídas algumas normas relacionadas com o público.

A norma que cominava em multa os actores que, em dias de espectáculos, não chegassem à hora estipulada (no caso, até uma hora antes do início), procurava evitar o atraso no começo dos espectáculos. Determinava-se ainda que o ensaiador daria o último sinal aos actores cinco minutos antes do início do espectáculo e, depois desse sinal, levantaria o pano à hora marcada, sem esperar ou advertir ninguém (art. 32.º). Por

sua vez, proibia-se que os intervalos dos espectáculos tivessem uma duração superior a vinte minutos, excepto se o ensaiador o ordenasse e em face de motivos atendíveis (art. 33.º). A preocupação em legislar sobre esta matéria permite conjecturar que os atrasos eram constantes (quer no início quer nos reinícios dos espectáculos).

Ao proibir-se ainda que os actores, nos bastidores, não perturbassem o decurso dos espectáculos, designadamente fazendo barulho, provocando motins que distraíssem os actores em cena ou colocando-se em lugares para serem vistos pelo público, apesar de não participarem na peça (art. 38.º), para além de denotar uma total irresponsabilidade e falta de respeito quer pelos colegas em cena, quer pelo público, quer pela própria obra artística, permite presumir que o silêncio no acto da representação não era um hábito adquirido.

Os actores ficavam ainda sujeitos a multa se, no espaço público do teatro, praticassem acções ou proferissem palavras grosseiras ou indecentes que escandalizassem os espectadores (art. 45.º). Esta norma destinada a proteger o público da falta de educação dos actores, quando aplicada no Teatro Nacional de D. Maria II, que, como já mencionámos, seleccionou os melhores actores para o representarem, faz-nos reear pelo tipo de comportamento dos actores naquela época.

Os actores também estavam proibidos de oferecer, no interior do teatro, bilhetes de lotaria, abrir subscrições ou sujeitar, de qualquer modo, o público a uma contribuição mais ou menos directa, sem que existisse autorização das respectivas autoridades do teatro para o fazer (art. 57.º). Por fim, era estabelecida a proibição de ceder ou negociar com o público os bilhetes gratuitos que tivessem sido concedidos a determinado actor (art. 58.º). Procurava-se, assim, evitar que, pelo menos, no espaço teatral, os espectadores não fossem incomodados pelos actores na ânsia de aumentarem os seus rendimentos.

O Decreto de 14 de Fevereiro de 1851, diferentemente dos anteriores, destinava-se especificamente ao público dos teatros e pretendia estabelecer medidas de prevenção para a manutenção do sossego no interior desses estabelecimentos, reprimindo motins ou quaisquer actos de ruído ofensivos “da decencia e justa liberdade”, de forma a manter a ordem entre os espectadores e impedir que os trabalhos cénicos no palco fossem interrompidos.

Desta forma, o citado Decreto expressamente proibia os gritos, os assobios ou quaisquer sinais de reprovação que, pela sua intensidade, levassem à interrupção do espectáculo (art. 1.º); as pateadas e os assobios nos camarotes (art. 2.º); o fumar nos

camarotes e nas plateias durante os espectáculos e nos ensaios gerais (art. 3.º); e a permanência dos espectadores, terminado o espectáculo, declarando-se que, se o fizessem, a autoridade policial, se o entendesse conveniente, poderia mandá-los sair, empregando a força física adequada (art. 4.º). Determinava-se, por fim, que todo o espectador que infringisse tais disposições seria expulso das instalações do teatro e, dependendo da gravidade do seu acto, poderia ficar preso para responder como desobediente aos mandados legítimos da autoridade competente (art. 5.º).

Em face do Preâmbulo deste Decreto, em que se alude à urgente necessidade destas medidas, é possível intuir que o desagrado do público pelos espectáculos que lhe eram apresentados era bastante frequente, traduzindo-se por assobios, gritos e pateadas, que provocavam, por vezes, a interrupção dos espectáculos. Também permite concluir que os espectadores tinham o hábito de fumar quer durante os espectáculos quer nos ensaios gerais, o que punha em causa, à data, a segurança dos edifícios e das pessoas, em face do manifesto risco de incêndio.

Dir-se-á ainda sobre este Decreto que, atento o confronto entre o disposto nos arts. 1.º e 2.º, os gritos, os assobios ou quaisquer sinais de reprovação, desde que não interrompessem a representação teatral, não estavam proibidos, com excepção dos assobios e das pateadas nos camarotes que, mesmo sem interromperem o espectáculo, não podiam ser praticados. Esta distinção, à distância de mais de cento e cinquenta anos, parece absurda, porém, talvez o justificasse a circunstância de as pateadas e assobios, serem mais frequentes nos camarotes, bem como socialmente mais condenáveis, atento o estatuto social dos espectadores que ocupavam aqueles lugares.

Também não se compreende a necessidade urgente da aprovação deste Decreto, quando o art. 11.º, n.º 3, do Regulamento de 1846, como atrás se mencionou, já atribuía competência às autoridades públicas para reprimir "os motins, os arruidos ou quaesquer outros actos, que excedam os limites da decencia e justa liberdade, ou perturbem a paz e a ordem entre os espectadores, ou as representações entre os artistas". Ora, quando os gritos, assobios e pateadas interrompessem ou mesmo só perturbassem a representação, já estava prevista a repressão de tais comportamentos. Porém, o legislador sentiu necessidade de reafirmar, concretizando, os actos que eram proibidos.

As pateadas, como manifestação de desagrado, eram muito comuns na época, visto ter-se difundida a ideia de que o espectador, uma vez que pagara o seu bilhete, tinha o direito de reclamar da qualidade do espectáculo, considerando-se legitimado a perturbar ou mesmo a interromper as representações quando estas não lhe agradassem.

Nos jornais eram frequentes as menções a pateadas. Em 1842, o articulista do semanário teatral *O Pirata*, reportando-se a uma ópera cómica que estava a passar no Teatro da Rua dos Condes, referiu que:

A pateada, os gritos, o ladrar dos cães, a cassoada, o lançar moedas de dez reis no palco etc. etc. foram acontecimentos da terça e quinta-feira, que se por um lado nos magoaram, por outro ficámos completamente convencidos de que outra não podia ser a forçosa consequencia de tanto abusar da paciencia do publico, de tal tenacidade em querer stultifica lo, de tomanho atrevimento, que só assim podemos chamar-lhe, em querer embutir-lhe á força a essencia do máo gosto, do ridiculo e do desenxaibido!... (Anon 1842: 11).

Também Matos Sequeira faz referência a diversos espectáculos no Teatro Nacional de D. Maria II que sofreram fortes pateadas (SEQUEIRA 1955: 148, 158, 160).

O Decreto de 8 de Julho de 1851, que regulamentou os direitos do autor dramático, veio consagrar-lhe a entrada franca no teatro onde fosse representada uma peça sua, variando esse direito de um a dez anos (art. 12.º). Finalmente concretizava-se a promessa do art. 98.º do Regulamento de 1846.

Por Decreto de 17 de Setembro de 1853 foi publicado um diploma referente à exigência de condições de segurança para todos os teatros. E se a segurança nos teatros não diz exclusivamente respeito ao público, tem muito a ver com este e é por ele e para ele que muitas das medidas são adoptadas.

Esta legislação foi aprovada, conforme vem mencionado no seu Preâmbulo, devido aos numerosos incêndios que estavam a ocorrer nos teatros de Lisboa e destinava-se, não só aos teatros, mas também às praças de touros, circos equestres, jardins iluminados e bailes públicos ou estabelecimentos de semelhante natureza. Nela se proibia a abertura ao público deste tipo de estabelecimentos, sem que fossem previamente examinados pelo Inspector-Geral, a fim de se verificar se possuíam as necessárias condições de segurança pública (art. 2.º). O art. 3.º elencava as condições que os teatros deviam possuir, destacando-se, em face da sua evidente ligação com a segurança dos espectadores, a seguinte norma: os tectos, as escadas, os corredores, os camarins dos actores, os guarda-roupas e armazéns de decorações deveriam, tanto quanto possível, ser constituídos por materiais incombustíveis, devendo existir, por debaixo do palco, reservatórios de água ligados a uma bomba da força de quatro atmosferas. Determinava-se ainda que cada um dos estabelecimentos a que o referido diploma se dirigia, deveria ter portas largas e em número suficiente para dar fácil saída aos espectadores em caso de sinistro (art. 6.º).

Com esta legislação verificou-se uma enorme evolução na imposição de condições de segurança em estabelecimentos públicos, procurando, desse modo, evitar a ocorrência de calamidades nos espaços de diversão.

Relativamente ao Regulamento para a Administração dos Teatros, de 22 de Setembro de 1853, importa mencionar que se mantiveram na íntegra as funções dos Governadores Cíveis e, sob a sua inspecção, dos Administradores do Concelho, relativamente à manutenção da ordem durante os espectáculos (art. 12.º).

Foi ainda consagrado neste diploma, de forma expressa, a entrada gratuita a um conjunto alargado de pessoas, diferentemente do que acontecia no Regulamento da Administração dos Teatros de 1846. Passavam, assim, a ter direito a entrada gratuita na plateia do Teatro Nacional de D. Maria II, o Ministro do Reino, o Governador Civil, o Inspector-Geral dos Teatros, o Comissário do Governo, os membros do Conselho Dramático, os Censores do Teatro, os indivíduos que já tivessem exercido o cargo de Fiscal naquele teatro, bem como o médico, o cirurgião e os actores do mesmo (art. 81.º).

Foi concedido, pela primeira vez, o privilégio de uma entrada gratuita para assistir aos espectáculos a cada um dos jornais políticos da capital, enquanto durasse a publicação, para que fosse exercida, sobre os espectáculos, a sua “crítica ilustrada” (art. 82.º). Aos jornais literários também era concedido o mesmo privilégio, mas apenas quando tivessem dois anos de publicação (art. 83.º).

Para além da preocupação com eventuais problemas de saúde dos espectadores – daí a necessidade de passar a estar presente um médico e um cirurgião – a principal novidade deste Regulamento é efectivamente a consagração legal da crítica especializada. Pela primeira vez, num texto legislativo reconhece-se a importância do crítico teatral, concedendo-se-lhe, por isso, entrada gratuita. Efectivamente, o crítico, na sua dupla vertente, de divulgador e pedagogo, passava a desempenhar um papel fundamental na actividade teatral nacional. A diferença de exigências para a concessão da entrada gratuita no Teatro Nacional de D. Maria II para os jornais políticos e para os jornais literários (para os primeiros bastava a publicação; e para os segundos exigiam-se dois anos de existência), afigura-se-nos resultar da circunstância de estarem continuamente a ser criados jornais literários de curta duração, tendo vivência mais duradoura os jornais políticos. Essa crítica especializada, por vezes, entrava em profunda discordância com a opinião do público que, segundo a mesma, ainda não se mostrava suficientemente educada para o bom gosto. Refira-se a este propósito um articulista de *A semana teatral*, relativamente ao drama *Frei Luís de Sousa*, em cartaz

no Teatro Nacional de D. Maria II, e que não estava a entusiasmar o público, que, claramente, preferia o Teatro do Ginásio, onde passavam comédias de gosto duvidoso:

Com tudo isto, meus poetas dramaticos, não vos desanimeis. Se o nosso publico ainda não gosta do *Fr. Luiz de Sousa*, estamos persuadidos que lá virá um dia em que ha de aborrecer-se de tudo aquillo que hoje o faz rir.
(Anon 1851: 8).

Apesar de não constar neste Regulamento, expressamente, o autor dramático como uma das pessoas a quem era concedida entrada gratuita no Teatro Nacional de D. Maria II (desde que cumprisse determinados requisitos), ao se determinar que, quanto aos autores dramáticos, mantinha-se em vigor o Título II do Decreto de 8 de Julho de 1851, não existem dúvidas que os autores dramáticos continuavam a ter entrada gratuita no referido teatro, no máximo de dez anos após a estreia da sua peça (art. 92.º).

Manteve-se também o privilégio da concessão de camarotes e frisas às autoridades públicas, existindo, porém, uma alteração relativamente ao Regulamento de 1846: no Teatro Nacional de D. Maria II, em vez de frisa passa a ser atribuído um camarote para o Governador Civil, para o Inspector-Geral dos Teatros e para o Comandante-Geral da Guarda Municipal e um outro camarote para o Comissário do Governo (art. 104.º, § 2). Manteve-se ainda no Teatro Nacional de D. Maria II, a proibição de obtenção de camarote gratuito ou entrada gratuita na plateia para qualquer outra pessoa, mesmo tratando-se de actor, para além das que eram designadas no Regulamento. Por último, determinava-se que todas as autoridades deste teatro seriam responsáveis pelo cumprimento do disposto neste artigo, constituindo a sua violação a prática de um crime de furto nos termos do Código Penal (art. 84.º). A gravidade com que se passou a punir as entradas gratuitas não autorizadas neste teatro (como crime contra o património), permite-nos concluir, por um lado, que as anteriores leis não as impediram e, por outro, que as mesmas eram permitidas com a conivência das autoridades do mesmo (que agora passavam a ser directamente responsáveis pela execução deste artigo).

O Regulamento da Censura Teatral, de 16 de Janeiro de 1856, no seu art. 10.º, voltava a enunciar que os Censores tinham direito a entrar gratuitamente na plateia de todos os teatros, apesar de tal concessão já constar expressamente do Regulamento de 1853.

Por Decreto de 15 de Maio de 1855¹⁸ proibiu-se que os espectáculos no Teatro Nacional de D. Maria II se prolongassem para além da meia-noite. De acordo com tal

¹⁸ Cf. ANTT – TT/MR/mç. 3717, doc. 33.

Decreto, o prolongamento excessivo dos espectáculos em tal teatro, não só provocava o enfado nos espectadores, como provocava graves inconvenientes de serviço para os Administradores do Bairro e demais empregados da polícia que eram obrigados a permanecer no teatro durante as suas representações. Verifica-se, assim, uma preocupação quer com o público que não devia ser obrigado a assistir a espectáculos tão longos; quer com as autoridades locais que se viam obrigadas a permanecer durante várias horas no interior do teatro. Atente-se que, naquela época, os espectáculos normalmente se iniciavam entre as sete e um quarto e as oito horas e, em dias de benefícios, ainda começavam mais cedo, às vezes às seis e quarenta e cinco minutos (*apud* VASCONCELOS 2003: 84, 91).

Apesar da proibição do art. 84.º do Regulamento de 1853, por Decreto de 17 de Janeiro de 1856¹⁹ veio a ser autorizada a frequência gratuita no Teatro Nacional de D. Maria II pelos actores dos demais teatros nacionais, a fim de progredirem e aperfeiçoarem a arte dramática, uma vez que este teatro tinha sido elevado, pelo próprio Regulamento de 1853, a escola normal de declamação portuguesa. A função pedagógica do Teatro Nacional de D. Maria II justificava esta concessão.

Com o Regulamento da Administração dos Teatros, de 4 de Outubro de 1860, mantiveram-se as funções dos Governadores Cíveis e, sob a sua inspecção, as dos Administradores do Concelho, relativamente à polícia preventiva dos espectáculos, competindo-lhes, designadamente manter a ordem durante os espectáculos (art. 15.º). No Teatro Nacional de D. Maria II, manteve-se, porém, a competência do Comissário do Governo para garantir a ordem dos espectáculos (art. 16.º).

O direito, até então, concedido, no anterior Regulamento, de entrada gratuita na plateia do Teatro Nacional de D. Maria II, ao Ministro do Reino, ao Governador Civil, ao Inspector-Geral dos Teatros, ao Comissário do Governo, aos membros do Conselho Dramático e aos Censores, alargava-se, agora neste diploma, ao Director-Geral da Instrução Primária e ao Director da Escola da Arte Dramática e tal privilégio passava a abranger também os restantes teatros. Relativamente ao médico, ao cirurgião e aos actores, estes apenas tinham direito a entrada gratuita na plateia no teatro onde exercessem funções (art. 149.º).

Também se manteve o privilégio, apenas restrito ao Teatro Nacional de D. Maria II, concedido a cada um dos jornais políticos da Capital, enquanto durasse a publicação,

¹⁹ Cf. ANTT – TT/MR/mç. 3717, doc.52.

e aos jornais literários, desde que tivessem dois anos de publicação, de uma entrada gratuita para assistência aos espectáculos (arts. 150.º e 151.º). Porém, especificava-se que o jornalista, que tivesse direito a um lugar na plateia neste teatro, entregaria o seu bilhete ao porteiro no acto da entrada, o qual lhe seria devolvido apenas no dia seguinte ao da representação a que tivesse assistido (art. 152.º). É curioso o pormenor desta norma que parece apontar para a existência de situações em que, com apenas um bilhete destinado a determinado jornal, várias pessoas, no mesmo dia, assistiriam ao espectáculo em cena. Para além das pessoas citadas, manteve-se o direito à entrada franca neste teatro, ao autor de obra dramática, reduzindo-se, porém, o limite máximo dessa permissão de dez para dois anos, sem prejuízo das entradas já adquiridas aquando da promulgação do Regulamento (arts. 121.º e 122.º). A diminuição do prazo para dois anos afigura-se-nos mais aceitável.

Também para o Director-Geral da Instrução Primária, os membros do Conselho Dramático, os Censores, o Director da Escola da Arte Dramática, os autores e o médico e o cirurgião do respectivo teatro, se mostrava regulado o modo de obtenção e de entrega do respectivo bilhete, uma vez mais, para evitar qualquer espécie de abusos que anteriormente tivessem existido (art. 153.º). Atente-se que as alterações efectuadas resultaram, conforme vem mencionado no Preâmbulo do Regulamento, das necessidades demonstradas pela experiência. Manteve-se a proibição de obtenção de camarote gratuito ou entrada gratuita na plateia por parte de qualquer outra pessoa (seja ou não actor) para além das pessoas designadas no Regulamento (art. 154.º).

Apesar de se manter ainda o privilégio da concessão de camarotes e frisas às autoridades públicas, no Teatro Nacional de D. Maria II alterou-se o anterior Regulamento e retornou a atribuição de uma frisa ao Governador Civil, ao Inspector-Geral dos Teatros e ao Comandante-Geral da Guarda Municipal. Relativamente aos demais teatros e espectáculos públicos de Lisboa, ficou a constar expressamente que os dois lugares destinados à autoridade pública tinham de ser camarotes ou frisas. Alargou-se ainda o estipulado para os teatros do Porto aos demais teatros das “outras cidades do reino” e nestes teatros passou a estar reservado um camarote (e não dois lugares ainda que indeterminados) para a autoridade administrativa, onde expressamente se incluía um lugar para o Delegado da Inspeção-Geral dos Teatros (art. 148.º).

O público não foi, assim, esquecido nesta fértil criatividade legislativa.

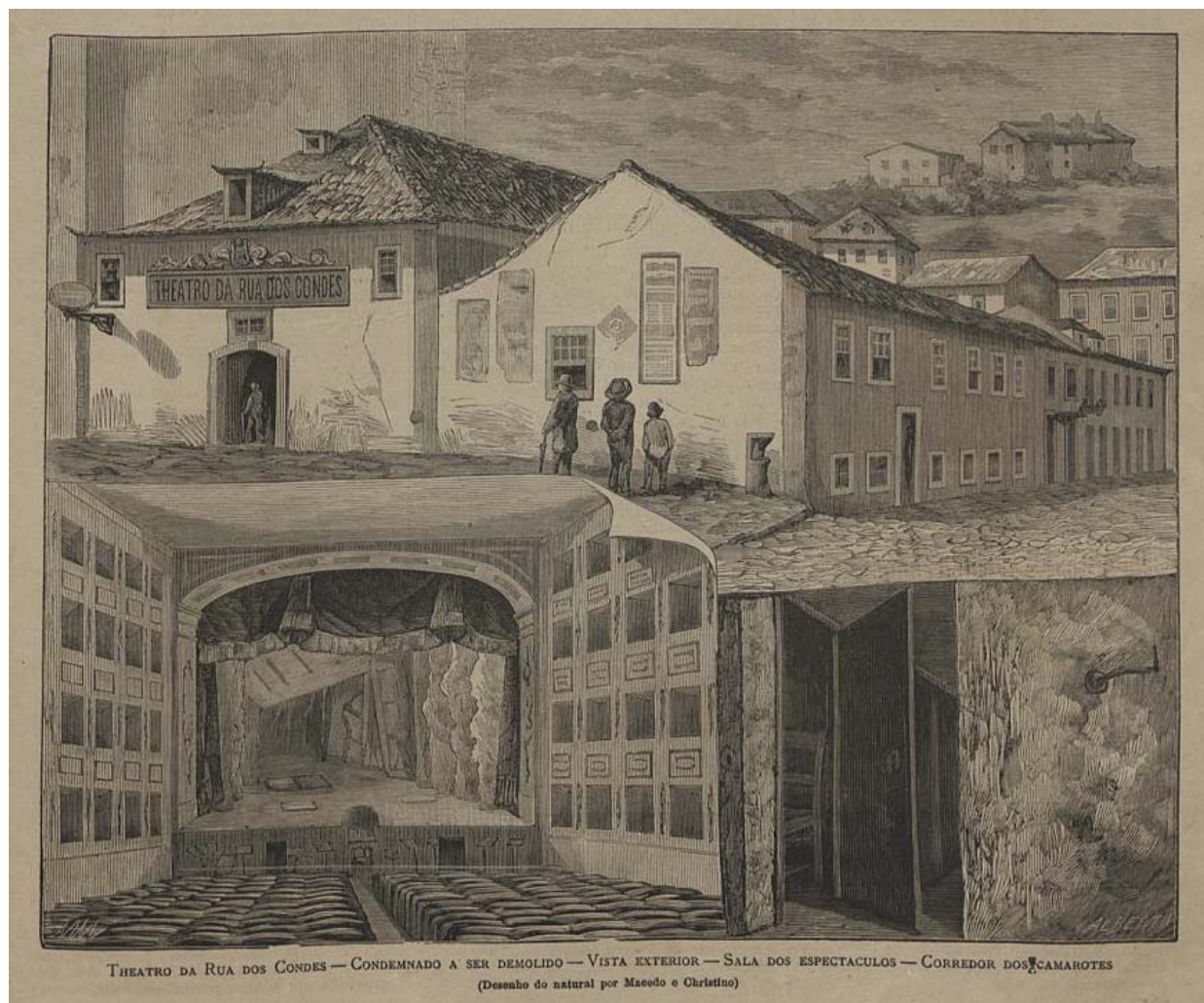


Fig. 6 – Theatro da Rua dos Condes

3. Da gestão à técnica legislativa

3.1 – Das sociedades teatrais ao Estado

O modo como o Estado se posiciona relativamente ao teatro pode ser avaliado na gestão teatral que, em termos legais, autoriza e/ou assume em cada período histórico. Da quase ausência de intervenção na gestão da actividade teatral à decisão de assumir a integral gestão do maior teatro do País implica, inevitavelmente, diferentes modos de encarar e avaliar o teatro.

Começamos pelo modelo de gestão da Sociedade estabelecida para a subsistência dos Teatros Públicos da Corte, aprovado pelo Alvará de 17 de Julho de 1771.

O modelo de gestão desta Sociedade, ao copiar o modelo de gestão das companhias gerais do comércio, por um lado, dignificava a actividade teatral comparando-a à actividade comercial, e, por outro, impunha na sua gestão um modelo descentralizador, segundo o qual a direcção era colegial, composta por quatro Directores que repartiam entre si todas as funções administrativas e artísticas – as quatro incumbências em que tais funções estavam divididas (arts. XVII a XX).

Desse modo, ao Director que ficasse com a primeira incumbência, competia-lhe a supervisão da contabilidade e o contacto com o estrangeiro; ao que ficasse com a segunda, a direcção artística, escolhendo as peças, distribuindo os papéis, designando os ensaios e intervindo nos mesmos sempre que o entendesse; com a terceira, tudo o que estivesse relacionado com o cenário, os figurinos e a iluminação; e com a quarta, tudo o que estivesse relacionado com o edifício dos teatros e suas comodidades (obras e decoração do espaço), com o alojamento dos actores e dançarinos e com a música (selecção dos músicos da orquestra e das peças musicais). Estes quatro Directores possuíam um mandato de um ano e eram eleitos entre os sócios, em Assembleia Geral, por maioria dos votos, e na presença do Presidente do Senado da Câmara (art. II).

Apesar de a Sociedade ser constituída apenas com capitais privados, mais concretamente com um fundo de cem mil cruzados, repartidos em acções de quatrocentos mil réis cada uma, a utilidade pública (a função pedagógica e civilizacional do teatro, quando bem regulado) a que se destinava, não só lhe concedia protecção régia, que se traduzia numa série de privilégios, imunidades e, inclusive, autoridade pública, como lhe exigia dependência da autoridade pública na gestão efectiva da Sociedade e supervisão régia.

Destacavam-se desse conjunto de regalias, para além das já mencionadas, que abrangiam os actores e que também tinham como principal objectivo salvaguardar os interesses económicos da Sociedade (imunidade civil e criminal dos actores), o monopólio teatral concedido à Sociedade, a cobrança de certas dívidas como imposto estatal, a inexistência de quaisquer limitações à importação, a isenção do pagamento de impostos relativamente aos objectos importados, competências, em determinadas situações, de autoridade pública e acesso preferencial ao Rei para resolução de eventuais problemas que pudessem surgir.

O monopólio teatral traduziu-se na exclusividade concedida a esta Sociedade dos teatros, espectáculos e divertimentos pagos em Lisboa e subúrbios, sob pena de prisão e de multa, exceptuando-se apenas as assembleias e os bailes estrangeiros (arts. VIII e IX). Deste modo, evitava-se qualquer espécie de concorrência, que poderia ser fatal para a sobrevivência da Sociedade.

As dívidas a que era atribuído o privilégio de equiparação a imposto do Estado, eram as dos espectadores que alugavam, ao ano, mas com pagamento mensal, camarotes ou lugares fixos, e que, entretanto, deixavam de pagar a respectiva mensalidade (art. XXIX). Este tipo de dívidas era bastante frequente e de cobrança muito difícil, causando grave prejuízo à actividade teatral.

Foi ainda concedida à Sociedade o direito a importar todo o género de objectos, mesmos os proibidos no Reino, livres e isentos de quaisquer impostos, desde que se revelassem necessários para os cenários e figurinos (art. XVI). O Rei prescindia dos seus direitos alfandegários em prol da estética dos espectáculos e do respeito pelos cenários e figurinos da época das peças encenadas.

Foi também concedida à Sociedade, mais propriamente aos seus Directores, competências de autoridade pública (*iuris imperii*). Na realidade, apesar de os quatro Directores terem sido nomeados de entre os homens de negócios da cidade de Lisboa que se associaram para a constituição da supramencionada Sociedade e o seu capital ser exclusivamente privado (não havendo qualquer nomeação régia ou dinheiros públicos), foi-lhes concedido, dentro dos teatros que geriam, poderes exclusivos dos tribunais e da polícia. Competia, assim, aos Directores da Sociedade ordenar a prisão de todos aqueles que trabalhassem nos seus teatros (actores, dançarinos e restante pessoal) e que não cumprissem inteiramente com as suas obrigações (art. XXXII), função específica dos tribunais, ficando, por sua vez, a cargo dos Ministros-Inspectores (funcionários régios, existindo um por cada teatro) mandar executar a ordem de prisão, a qual seria cumprida

pelo Oficial-Militar (também funcionário régio) que lhes estivesse atribuído. Atente-se que, nesta situação, o Ministro-Inspector, apesar de ter sido nomeado pelo Rei, obedecia às ordens dos Directores, entidades privadas. Nos casos em que os Directores ordenassem a prisão, apenas o Presidente do Senado da Câmara de Lisboa teria conhecimento das razões que a tinham motivado e autoridade para mandar libertar os presos. Também relativamente à manutenção do sossego e da tranquilidade públicas durante as representações, como já se mencionou, o Ministro-Inspector limitava-se a obedecer às ordens dos Directores da Sociedade.

Por último, relativamente a todos os negócios e deliberações propostos pela Direcção e aprovados pelo Presidente do Senado da Câmara de Lisboa em que se verificassem dificuldades de execução, este levá-los-ia, de imediato, ao Rei para que tais dificuldades fossem rapidamente solucionadas (art. XXXI).

A justificação para a concessão de privilégios tão relevantes assentava essencialmente na ideia de compensar o elevado investimento privado que fora efectuado numa actividade de utilidade pública.

Apreciadas as vantagens da Sociedade, importará reflectir sobre as suas limitações.

Assim, o monopólio teatral tinha como contrapartida a obrigatoriedade de a Sociedade ter sempre em actividade dois teatros, sendo um para a representação dos dramas em língua portuguesa e outro para a representação das óperas e das comédias italianas (art. VIII). Esta obrigatoriedade que permitia a existência na Capital de uma actividade teatral regular, implicava também uma especialização dos géneros teatrais. Efectivamente, em obediência ao Alvará, os dramas em língua portuguesa passaram a ser representados no Teatro do Bairro Alto e as óperas e comédias italianas no Teatro da Rua dos Condes, conforme resulta do manuscrito *Contas dos teatros públicos da Corte 1772 a 1776*²⁰.

Por sua vez, e diferentemente do que acontecia nas demais sociedades privadas, designadamente nas companhias gerais do comércio, o capital investido nesta Sociedade não poderia ser retirado, a não ser ao fim de seis anos, data da sua dissolução (art. V); os lucros obtidos não seriam anualmente repartidos pelos seus accionistas, só o sendo quando a Sociedade fosse dissolvida (art. VII); e os Directores anualmente eleitos não se poderiam recusar ao exercício de tal cargo (art. III).

²⁰ *Ibidem*.

A Direcção da Sociedade tinha ainda a obrigatoriedade de comunicar ao Presidente do Senado da Câmara de Lisboa todos os negócios que se propusesse realizar, bem como todas as deliberações que pretendesse tomar, relativamente à administração dos mencionados teatros, dependendo a execução dos mesmos da aprovação do referido Presidente (art. XXXI). Os Directores tinham, assim, uma autoridade quase absoluta no interior dos teatros e relativamente às pessoas que neles trabalhavam ou que iam assistir aos espectáculos, mas não tinham qualquer autonomia em termos de administração da Sociedade, limitando-se o seu poder ao envio de propostas ao decisor final, que poderiam aprová-las ou não. O Presidente do Senado da Câmara de Lisboa era, então, quem efectivamente decidia todos os negócios e deliberações relacionadas com a administração dos teatros pertencentes à Sociedade.

Por fim, a Sociedade encontrava-se sujeita à supervisão régia, que se traduzia na obrigação de os Directores apresentarem anualmente o balanço das contas da sua gestão ao Rei, para que este estivesse informado sobre as mesmas (art. VI). Apesar de não existir qualquer cominação sobre o que poderia acontecer se o Rei, ao ser informado do balanço das contas, não concordasse com as mesmas, não nos podemos esquecer que no período do absolutismo monárquico, em que se vivia, não se mostrava necessário legislar sobre os poderes régios. O Rei concedia e retirava privilégios de acordo com a Sua Vontade, pelo que tal supervisão régia implicava, ainda que no Alvará não constasse, a aprovação do Rei.

A Sociedade estabelecida para a subsistência dos Teatros Públicos da Corte, apesar de na sua génese apenas possuir capitais privados e de se reger por alguns dos princípios das companhias gerais do comércio (o rigor e a eficácia negocial traduzidos na exigência de uma contabilidade organizada e de uma direcção colegial), não tinha o lucro como principal objectivo, uma vez que a sua primordial finalidade era de natureza pedagógica e civilizacional. Também por isso eram-lhe concedidas significativas regalias e consideráveis limitações.

Após a extinção da Sociedade, a gestão da actividade teatral voltou a ser de natureza privada, apesar de receber alguns pontuais e frágeis apoios financeiros do Estado. Apenas em 1812, através da aprovação do Regulamento Provisório da Sociedade do Teatro Nacional da Rua dos Condes (em 3 de Fevereiro), na Capital do Império, voltou a existir regulamentação sobre a actividade teatral com intervenção directa do Estado. Mantendo-se a mesma ideia do teatro como escola do Povo e, por isso, com utilidade pública, o Estado, unindo os dois principais teatros da Capital (o

Teatro da Rua dos Condes e o Teatro de S. Carlos), constituiu um Teatro Nacional que passava a ser gerido por uma Sociedade.

Diferentemente do que acontecia na Sociedade constituída pelo Alvará de 1771, nesta Sociedade, para além dos sócios accionistas (que entravam com o capital), participavam também na qualidade de sócios os actores e os artífices. O capital destes era o seu trabalho na Sociedade. O fundo da Sociedade era de seis contos de réis e a Sociedade recebia do Estado, durante um ano, um subsídio relativo a oito casas de sorte (art. I e Preâmbulo). O investimento era, assim, público e privado.

Em face deste investimento público, contrariamente ao que acontece nas sociedades em geral, cujos destinos são geridos pelos representantes dos sócios, eleitos em Assembleia Geral, nesta Sociedade, não só os sócios actores e artífices e os sócios accionistas não podiam eleger os seus representantes na Direcção, como também não estavam autorizados a votar relativamente aos assuntos relacionados com a gestão do teatro. A qualidade de sócios dos actores e artífices e dos accionistas reflectia-se apenas na possibilidade de participação na divisão dos lucros e dos prejuízos da Sociedade e de fiscalização da administração, através dos seus representantes. A Sociedade era, então, gerida e administrada, relativamente à aplicação dos fundos, por um Director, dois sócios actores e artífices e dois sócios accionistas, todos, porém, nomeados pelo Ministro-Inspector do Teatro, a quem tinham de prestar contas sobre a sua gestão (arts. II, IV e VI). Aqueles que tivessem sido escolhidos pelo Ministro-Inspector para a Direcção, não se podiam recusar a exercer o cargo (art. III). E, apesar de o Ministro-Inspector não integrar formalmente a Direcção da Sociedade, competia-lhe presidir ao governo económico da mesma; zelar pelo cumprimento das disposições do Regulamento, sancionando os prevaricadores; presidir aos contratos celebrados pela Sociedade, que, para serem válidos, tinham de ser por si rubricados; aprovar a selecção dos actores e dançarinos; ordenar o que entendesse por conveniente sobre as questões económicas, morais, civis e cénicas; e exercer o poder jurisdicional sobre todos os actores, dançarinos e demais trabalhadores da Sociedade (art. IX). Determinava-se ainda, na esteira do citado Alvará de 1771, que quaisquer deliberações ou resoluções que dependessem de decisão Régia, seriam propostas pela Sociedade ao Director, que as apresentaria ao Ministro-Inspector, que, por sua vez, acompanhadas do seu parecer, as faria chegar à presença Real através da Secretaria de Estado dos Negócios do Reino ou da Intendência-Geral da Polícia, dependendo da natureza das matérias em questão (art. XVII). A eventual delegação dos poderes do Director noutros indivíduos da Sociedade

dependia da aprovação do Ministro-Inspector (art. XIII). Também a progressão dos actores na carreira dependia da aprovação do Ministro-Inspector, sob proposta da Direcção (art. V).

A intervenção do Estado na gestão desta Sociedade era, assim, mais evidente do que na Sociedade instituída pelo Alvará de 1771, uma vez que todos os membros da Direcção eram nomeados por um representante do Estado, ao invés de serem eleitos, por maioria dos votos, pelos associados em Assembleia Geral; e matérias, como a de progressão dos actores na carreira, também dependiam de aprovação governamental. Já relativamente à tomada de decisões de carácter económico, em ambas as Sociedades, o poder decisório da Direcção encontrava-se, na prática, bastante limitado, dependendo sempre da aprovação, na primeira situação, do Presidente da Câmara do Senado de Lisboa, e, na segunda, do Ministro-Inspector. O Ministro-Inspector que no Alvará de 1771 dependia das decisões dos Directores da Sociedade, neste Regulamento era quem dava as ordens e a aprovação necessárias à Direcção.

A Sociedade, em face do subsídio que recebia, ficava ainda obrigada a representar quer “Dramas em lingoagem”, quer “Farças Italianas em Música” (Preâmbulo).

As limitações com que a Sociedade estabelecida por este Regulamento se deparava, justificadas pelo investimento público, tinham também, como contrapartida, alguns privilégios. Assim, mantinha-se a imunidade civil (total) e criminal (parcial) dos actores (quer dos sócios, quer dos contratados) enquanto durasse a sua participação na sociedade ou o contrato (art. VIII); e as dívidas dos espectadores que não pagassem os alugueres dos lugares fixos nos camarotes e na plateia continuavam a ser equiparadas a imposto estatal (art. XVI).

Uma vez mais, o investimento público na actividade teatral resultava da convicção de que o teatro, como escola do Povo, quando bem regulado, podia “concorrer para corrigir os vícios, adiantar a civilização, e inspirar as virtudes politicas, e sociaes” (Preâmbulo), pelo que, atenta a sua utilidade pública, deveria ser auxiliado e controlado pelo Estado (art. III).

Por Portaria Régia de 28 de Setembro de 1836, a Rainha D. Maria II encarregou João Baptista de Almeida Garrett de propor “sem perda de tempo por esta Secretaria de Estado, um Plano para a fundação e organização de um Theatro Nacional nesta Capital, o qual sendo uma Escola de bom gosto, contribua para a civilização, e aperfeiçoamento moral da Nação Portuguesa, e satisfaça aos outros fins de tão uteis Estabelecimentos,

informando ao mesmo tempo acerca das providencias necessarias para levar a effeito os melhoramentos possiveis dos Theatros existentes”.

Novamente, o teatro surgia na sua vertente pedagógica e civilizacional, como uma escola de aperfeiçoamento da moral e do bom gosto, fundamental para o progresso de qualquer País moderno. Partidário desta visão, Almeida Garrett cumpriu tal incumbência, ultrapassando-a.

Na realidade, com o Decreto de 15 de Novembro de 1836, Almeida Garrett não só apresentou um plano para a fundação e organização de um Teatro Nacional e medidas tendentes ao melhoramento dos teatros existentes, conforme lhe fora solicitado, como propôs um plano para o próprio aperfeiçoamento da arte dramática, o qual, apesar de passar também pela criação de um Teatro Nacional, não se bastava com isso. Uma das medidas que, de imediato, entrou em vigor, foi a criação de uma Inspeção-Geral de Teatros e Espectáculos Nacionais. Esta Inspeção ficava sujeita ao Secretário de Estado dos Negócios do Reino, sendo exercida por um cidadão de reconhecido patriotismo, sabedoria e conhecimentos especiais na área da actividade teatral. Este Inspector-Geral não receberia qualquer remuneração, nem emolumentos, e tinha por função zelar e decidir sobre as questões relativas à actividade teatral, com excepção do que fosse da competência da polícia externa dos teatros; aprovar as peças e as representações que seriam apresentadas ao público; interpor juízo de equidade e conciliação relativamente aos conflitos que pudessem ocorrer entre os artistas e os seus empresários ou Directores e que não pertencessem ao foro jurisdicional; dirigir e fiscalizar a boa gestão do Conservatório que iria ser criado; convocar e presidir ao júri dos prémios; e propor ao Governo todas as providências que entendesse necessárias ao melhoramento dos estabelecimentos relacionados com a actividade teatral (teatros e escolas).

Pela primeira vez, era criada uma entidade governamental especificamente dirigida a toda a actividade teatral nacional. Tal criação era o reconhecimento do Estado nas funções de utilidade pública realizadas pelo teatro. De salientar que Almeida Garrett foi nomeado para o cargo de Inspector-Geral de Teatros e Espectáculos Nacionais, por Decreto de 22 de Novembro de 1836 e foi exonerado desse cargo por Decreto de 16 de Julho de 1841.

Também de acordo com o Decreto de 15 de Novembro, o Teatro Nacional, que seria criado sob a orientação do Inspector-Geral de Teatros e Espectáculos Nacionais, deveria resultar da constituição de uma Sociedade de cidadãos zelosos e amigos das artes que estivessem dispostos a se associar para a fundação de um Teatro Nacional (art.

2.º). A ideia original para a criação do Teatro Nacional era, assim, a de que esse teatro fosse fundado, não pelo Estado, mas por uma Sociedade privada, ainda que sob a vigilância e o apoio do Estado. Entretanto, e relativamente aos teatros existentes em Lisboa, estabelecia-se que os subsídios estatais votados pelas Cortes seriam repartidos por todos na proporção das suas necessidades e de acordo com a sua utilidade pública (art. 8.º).

Apesar da utilidade pública dos teatros e da sua evidente necessidade de apoio económico por parte do Estado, a iniciativa privada, através da constituição de sociedades de capitais privados, continuava a ser a opção no estabelecimento da actividade teatral, designadamente, na criação do tão almejado Teatro Nacional.

Com o Regulamento para a Administração dos Teatros, de 30 de Janeiro de 1846, foram estabelecidas as normas destinadas ao funcionamento do “Theatro Nacional de Dona Maria Segunda”, cuja função era a de promover o aperfeiçoamento da arte dramática, servindo de escola normal para a formação de bons actores (arts. 26.º e 27.º). Por sua vez, os teatros eram considerados escolas práticas das belas artes que, pela sua natureza e objecto, tinham particular influência sobre a civilização intelectual e moral dos cidadãos (art. 1.º). Uma vez mais, o teatro como veículo privilegiado para educar a população nos valores da cultura e da moral.

Esse teatro seria gerido por uma Sociedade de actores, composta pelo número de actores (e eventualmente artistas que não fossem actores) considerado necessário para cumprir o alto desígnio de aperfeiçoar a arte dramática e de servir de escola, que se encarregaria do serviço dramático, sob a administração económica de uma Direcção, formada por quatro Vogais escolhidos entre os societários e presidida por um Fiscal. Os Vogais eram eleitos anualmente de entre os societários, em Assembleia Geral, e por maioria dos votos, tendo o Fiscal voto de qualidade. O Fiscal era nomeado pelo Governo e prestava juramento perante o Inspector-Geral dos Teatros e, na qualidade de Presidente da Direcção, tinha voto de qualidade (arts. 30.º, 61.º, 62.º, 68.º, 72.º e 73.º). Competia a esta Direcção gerir a parte económica da Sociedade (sob a vigilância do Fiscal, na qualidade de Presidente, e da autoridade do Inspector-Geral dos Teatros); representar a Sociedade em todas as transacções, litígios e actos administrativos; deliberar sobre a admissão ou exclusão dos sócios e dos praticantes; e convocar a Assembleia Geral quando fosse necessário (art. 68.º). A Direcção tinha ainda a incumbência de apresentar semestralmente as contas, devidamente instruídas de toda a

documentação, em Assembleia Geral, dependendo estas do exame e aprovação da Inspecção-Geral dos Teatros (art. 70.º).

A inspecção e fiscalização geral deste teatro incumbia, por sua vez, a uma Comissão, composta pelo Fiscal, que seria o Presidente e teria voto de qualidade, e quatro Vogais nomeados pelo Governo de entre os homens de letras (art. 71.º e 73.º). Competia a esta Comissão ouvir a leitura das peças e proceder à censura literária; decidir sobre as questões relacionadas com o aperfeiçoamento da arte dramática, propondo ao Governo os regulamentos necessários; e zelar para que as cenas, cenários e figurinos respeitassem o período histórico das peças (art. 74.º).

Por último, competia ao Fiscal cumprir e fazer executar todos os regulamentos e ordens superiores; vigiar e fiscalizar todas as partes da administração e contabilidade; impor as penas disciplinares; decidir quaisquer dúvidas ou conflitos existentes entre a Direcção e a Comissão Inspectoria ou entre os actores e empregados do teatro; e propor as medidas e regulamentos necessários para melhorar o exercício das suas funções (art. 73.º).

É, assim, notória a concentração de poderes na pessoa do Fiscal, que, para além de presidir, com voto de qualidade, aos dois órgãos mais importantes da Sociedade (a Direcção na parte económico-financeira e a Comissão Inspectoria na parte artística), tinha ainda a competência para decidir os conflitos existentes entre estes. Não nos parece que este sistema funcionasse adequadamente nestes moldes, visto ser particularmente difícil para alguém, que participa efectivamente nos dois órgãos conflituantes, ter o distanciamento e isenção para solucionar tais conflitos. Acresce que, de acordo com Matos Sequeira (SEQUEIRA 1955: 129, 133), existiram vários conflitos relativamente a questões de natureza funcional, não entre a Direcção e a Comissão, mas entre esta e o Fiscal. Na realidade, apesar de ambos os órgãos serem compostos por cinco membros, sendo o Presidente o Fiscal, a independência da Comissão Inspectoria em relação ao Fiscal era manifestamente superior, quer porque este não tinha sobre os Vogais da Comissão poder disciplinar (mas tinha sobre os Vogais da Direcção que, na qualidade de actores, estavam submetidos ao poder disciplinar daquele), quer por serem escolhidos de entre os intelectuais nacionais (com cultura e habilitações qualificadas), quer, sobretudo, por terem a sua legitimidade assegurada pela nomeação governamental.

Por último, importa referir que, apesar de não se encontrar previsto neste modelo de gestão, para além do usufruto gratuito do edifício onde tinha sido erigido o Teatro Nacional de D. Maria II (e que pertencia ao Estado), qualquer outro auxílio financeiro à

Sociedade, excepto se fosse demonstrada a sua indispensável necessidade, ainda no ano de abertura, como já se mencionou anteriormente, foi necessário provir com o auxílio financeiro estatal de um conto e duzentos mil réis, conforme Portaria de 13 de Novembro de 1846.

Em face dos constantes prejuízos financeiros do Teatro Nacional de D. Maria II, e com o notório objectivo de diminuição da despesa, procederam-se a várias alterações no modo de gestão, com o Regulamento para a Administração dos Teatros, de 2 de Maio de 1848. Neste Regulamento ressaltava, essencialmente, a noção de que para que a actividade do Teatro Nacional pudesse cumprir a sua função pedagógica e civilizacional, era fundamental, aumentar o papel do Estado na gestão do teatro (reforçando os poderes quer do Fiscal quer da Comissão Inspector), sobretudo em tudo o que se referisse às despesas do teatro, em detrimento dos poderes de gestão de carácter associativo atribuídos à Sociedade dos actores. Assumia-se ainda a necessidade, com carácter regular, do auxílio financeiro do Estado ao Teatro Nacional.

Assim, a Direcção passou a ser constituída apenas por três membros: dois Vogais e um Presidente, que continuava a ser o Fiscal e a manter o voto de qualidade (arts. 61.º e 73.º). Os dois Vogais passaram a ser propostos pelo Fiscal e aprovados pelo Governo, de entre os três a cinco nomes mais votados na Assembleia Geral dos societários, onde o Fiscal mantinha o seu voto de qualidade (arts. 62.º e 73.º). Os representantes dos societários não só passaram a ter uma participação mais reduzida na Direcção, como deixaram de ser directamente eleitos pelos societários, em Assembleia Geral, por maioria dos votos. A votação nessa Assembleia já não elegia os Vogais, apenas seleccionava três a cinco nomes para a lista, da qual o Fiscal escolheria dois para indicar ao Governo para aprovação. O próprio número de societários, com a redução das classes, também foi reduzido (arts. 34.º e 35.º). Mesmo com a redução do poder efectivo dos Vogais na Direcção, aquela viu também serem reduzidas as suas funções. Assim, quer a nomeação dos empregados do teatro (que não fossem os actores) e fixação dos respectivos vencimentos e gratificações, quer a decisão sobre as despesas do Teatro deixaram de pertencer ao núcleo funcional da Direcção e passaram a ser da competência do Fiscal, devendo, na primeira das situações, este dar conhecimento da sua decisão à Direcção. Também passou a ser da competência do Fiscal, a contratação de novos actores, desde que tivesse o voto favorável da Direcção (arts. 68.º e 73.º); a fixação do valor das remunerações, com o acordo da Direcção e o voto da Comissão (art. 52.º); e a proposta das gratificações que viessem a ser arbitradas pela Direcção, desde que

aprovadas pela Comissão (art. 53.º). O próprio estabelecimento dos ordenados dos actores, que se manteve na competência da Direcção, perante o veto do Fiscal, passava a ser decidido pela Comissão Inspectoria.

A Direcção manteve a incumbência de apresentar semestralmente as contas em Assembleia Geral, devidamente instruídas com os documentos comprovativos, dependendo estas do exame e aprovação da Inspeção-Geral dos Teatros. Porém, se a Direcção não fosse aprovada pela Assembleia Geral e pela Inspeção-Geral dos Teatros, no final do ano, não seria reconduzida e proceder-se-ia à apresentação de uma nova proposta de Direcção ao Governo (art. 70.º).

Com este Regulamento, a Comissão Inspectoria, com funções essencialmente de natureza artística, passou a exercer também funções de carácter fiscalizador e de resolução de conflitos. Assim, passou a pertencer a esta, a decisão sobre o conflito entre a Direcção e o Fiscal relativamente aos ordenados dos actores (art. 68.º); a decisão sobre os conflitos entre os societários e a Direcção (art. 73.º); o direito de voto na atribuição das remunerações pelos cargos do teatro ou pelos lugares na escola prática de declamação (art. 52.º); e a dependência da sua aprovação na atribuição das gratificações (art. 53.º). Por sua vez, os conflitos entre a Comissão e a Direcção passaram a ser decididos pelo Inspector-Geral dos Teatros, e não pelo Fiscal (art. 73.º). Por último, o auxílio financeiro do Estado ao Teatro Nacional passou a ser proporcional às necessidades mais urgentes do teatro e às circunstâncias do Estado (art. 51.º), ou seja, o Estado comprometia-se a auxiliar financeiramente o teatro de acordo com as suas próprias possibilidades e de forma a suprir as dificuldades mais prementes.

O Estado ao aumentar a sua participação na despesa do Teatro Nacional de D. Maria II, também incrementou os seus poderes de gestão e de controlo financeiro, porém, o prejuízo nas contas do teatro continuou a ocorrer, independentemente de todas as medidas adoptadas.

O Regulamento da Administração dos Teatros, de 22 de Setembro de 1853, procedeu a uma segunda alteração legislativa ao Regulamento de 1846, no entanto, e diferentemente da primeira alteração, revogou a maior parte das suas disposições.

Com este Regulamento, o Estado assumiu definitivamente a gestão do Teatro Nacional de D. Maria II, procedendo à dissolução da Sociedade dos actores e à extinção do cargo de Fiscal (arts. 106.º e 111.º). Pela primeira vez na história nacional, um teatro é totalmente gerido pelo Estado, sem qualquer intervenção da sociedade civil. É através do Comissário do Governo, que é nomeado por Decreto Real e presta juramento “nas

mãos” do Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Reino, que o Estado administra, fiscaliza e inspeciona o Teatro Nacional de D. Maria II (arts. 21.º e 25.º). Ao Comissário do Governo exige-se a prestação de contas de toda a sua actividade, semestralmente, ao Conselho Dramático, órgão criado junto do Ministério do Reino, cujos membros são, também eles, todos de nomeação por Decreto Real (arts. 14.º, 15.º, 16.º e 79.º). Ao Conselho Dramático competia auxiliar o Ministério do Reino na inspecção das artes cénicas e promover o seu progresso. Assim, para além da Inspeção-Geral dos Teatros e seus Delegados (art. 6.º e 10.º), foi criada uma outra entidade, também ela, exclusivamente dedicada às artes cénicas. O teatro cada vez mais envolvia o Estado na sua função de utilidade pública.

O Conselho Dramático era um órgão colegial constituído por dez membros: o Inspector-Geral dos Teatros, que era o seu Presidente; o Comissário do Governo; cinco membros da Academia Real das Ciências; dois autores de reconhecida capacidade dramática; e o secretário da Inspeção-Geral dos Teatros, que também seria o Secretário do Conselho (art. 15.º). Competia a este novo órgão, consultar o Governo em matéria relacionada com as artes cénicas, sempre que tivesse de ser ouvido; formular os regulamentos necessários para a execução do Regulamento; fiscalizar a administração dos teatros subsidiados; adoptar as medidas necessárias para o aperfeiçoamento da arte dramática; assistir às provas públicas dos alunos de declamação e apreciar o seu mérito relativo; e exercer a censura dramática (art. 19.º). Por sua vez, o Comissário do Governo, na qualidade de Delegado do Ministério do Reino, para além de lhe competir administrar, fiscalizar e inspecionar o Teatro Nacional de D. Maria II, exercia ainda relativamente a este teatro as mesmas atribuições que o Inspector-Geral dos Teatros exercia quanto aos demais (art. 24.º), designadamente a censura moral e política (art. 57.º). As funções que anteriormente se encontravam repartidas entre a Direcção e o Fiscal passaram a ser exercidas integralmente pelo Comissário do Governo (art. 57.º).

O Governo tomou para si a responsabilidade de gerir o Teatro Nacional de D. Maria II com o objectivo de o transformar na escola de aperfeiçoamento da arte dramática, criando o gosto dos bons modelos, razão pela qual a Escola de Declamação e as aulas de leitura e de “recta pronuncia” e linguagem passaram a ser dadas neste teatro (arts. 44.º, 45.º e 53.º). Com a atribuição dessa função pedagógica, tornou-se necessário proibir que se representassem no Teatro Nacional de D. Maria II determinados géneros teatrais. Assim, proibiram-se as óperas líricas; as farsas, entremezes e todas as peças de baixa comédia; os melodramas de pura acção, desde que resultasse deles depravação

para o gosto, o atraso para a boa declamação dramática e a ofensa à moral, à razão e à arte; os dramas mímicos e as peças mistas próprias de circo; os jogos de forças e destrezas, habilidades e prestigiações, ou ilusionismo; os espectáculos de feras, intermédios de animais engenhosos e toda e qualquer diversão que pudesse alterar a seriedade da arte e ferir o decoro do primeiro teatro português (art. 50.º).

Apesar de todo o empenho do Governo, quer em melhorar a qualidade da arte dramática e educar o gosto do público, quer em controlar as despesas do principal teatro português, a verdade é que nem o público acorreu a esta escola, nem as despesas deixaram de se acumular.

A título de exemplo, referir-se-á que no ano de 1856, por se prever um défice²¹ de onze mil contos quatrocentos e vinte e sete mil e quinhentos e setenta e cinco réis, o Comissário do Governo solicitou, em 5 de Abril, que se realizassem uma ou mais lotarias extraordinárias a favor do teatro. Mesmo com essa ajuda financeira, o teatro apresentou a 23 de Outubro de 1856 um défice²² de sete contos, setecentos e trinta e sete mil e trezentos e noventa e seis réis. Por previsões de défice²³ igualmente elevado, foram solicitadas uma ou mais lotarias extraordinárias, nos anos de 1858 e 1859, para ajudar no combate a tão elevada despesa. Essas lotarias foram sempre concedidas mas o défice manteve-se elevado.

O Regulamento da Administração dos Teatros, de 4 de Outubro de 1860, surgiu como uma nova tentativa de controlo desse défice, acreditando-se, uma vez mais, que a solução estaria no modelo de gestão adoptado.

Neste novo Regulamento a administração e inspecção superior dos teatros e de todos os espectáculos públicos continuava a ser exercida por representantes do Estado (art. 7.º) e o Teatro Nacional de D. Maria II mantinha a gestão pública, na pessoa do Comissário do Governo (arts. 41.º e 47.º). O Conselho Dramático conservava a mesma composição e as mesmas funções, a que acrescia apenas o poder de decisão em caso de recurso de decisões censórias (que já lhe tinha sido atribuído pelo Decreto de 16 de Janeiro de 1856) e de queixa apresentada pelos actores do Teatro Nacional de D. Maria II contra o Comissário do Governo, ouvindo previamente os interessados (art. 22.º).

O Teatro Nacional de D. Maria II mantinha a indicação do género de espectáculos que eram permitidos e proibidos, assumindo-se, uma vez mais, que a

²¹ ANTT PT/TT/MR/3717 mç., 57 doc.

²² ANTT PT/TT/MR/3717 mç., 79 doc.

²³ ANTT PT/TT/MR/3717 mç., 118 doc.; ANTT PT/TT/MR/3717 mç., 156 doc.

principal sala de espectáculos da Nação tinha de saber dar o exemplo na arte dramática (arts. 35.º, 38.º e 40.º). Porém, o elenco dos géneros dramáticos permitidos foi alargado, autorizando-se a representação no principal palco português de todo o género de comédia e de drama (já não com as limitações temáticas que eram impostas no Regulamento de 1853) – art. 38.º. Verifica-se uma concessão, ainda que ténue, ao gosto popular como forma de chamar o público ao Teatro Nacional de D. Maria II e, dessa forma, procurar equilibrar as contas.

Relativamente à gestão do Teatro Nacional de D. Maria II, a principal alteração residiu na extinção do lugar de Director, passando a existir apenas um director de ensaios. A direcção artística que pertencia àquele foi atribuída ao Comissário do Governo, que acumulou mais uma função. Foi também atribuída ao Comissário do Governo a decisão, ouvindo previamente o director de ensaios, sobre a ordem de representação das peças aprovadas. Uma vez mais, o Governo, através do seu Comissário, procurava atenuar os problemas de índole financeira que assolavam a gestão do Teatro Nacional.

Uma outra tentativa de controlo dessa despesa residiu na consagração, no art. 31.º deste Regulamento, do teor do Decreto de 28 de Fevereiro de 1860. Neste Decreto proibiu-se no Teatro Nacional de D. Maria II a concessão de benefícios a pessoas estranhas ao mesmo, fossem elas artistas ou não, considerando-se que o mencionado Teatro se destinava a aperfeiçoar a arte dramática e a apurar o gosto dos espectadores e não a actos de beneficência. Ressalvavam-se desta proibição, os benefícios particulares que, nessa data, já tivessem a competente licença. Neste Regulamento permitiam-se, porém, excepcionalmente, benefícios em favor de estabelecimentos pios, autorizados pelo Governo e precedidos de informação do Comissário.

Na realidade, os benefícios, aos poucos, foram-se transformando numa verdadeira praga, dedicando-se o Teatro Nacional mais à realização de espectáculos cujas receitas beneficiavam outras pessoas, muitas vezes totalmente estranhas ao teatro, do que aos espectáculos em que as receitas revertiam para si.

Conforme menciona Matos Sequeira:

Os benefícios, que em tal período chegaram ao máximo do abuso, estavam realmente pedindo qualquer disposição legal que os restringisse. [...] Neste ano de 1859 e no de 1860, os pedidos para benefícios no teatro excederam todas as possibilidades de deferimento. [...] Foi por isso que sobreveio o Decreto de 28 de Fevereiro de 1860, proibindo a concessão de benefícios a pessoas estranhas ao teatro. (SEQUEIRA 1955: 222).

Mas nem mesmo assim o problema financeiro deste teatro se solucionou, vindo, por Decreto de 10 de Outubro de 1868, o Governo a autorizar que a sua administração fosse confiada a uma empresa particular, mediante concurso.



Fig. 7 – Marquês de Pombal

3.2 – Do legislador imperfeito

A finalidade de toda a legislação é ser geral e abstracta, o que implica necessariamente objectividade e distanciamento do caso concreto. Conforme refere Castro Mendes “A norma prevê a conduta necessária (...) de modo **abstracto**, ou seja, pela indicação de um padrão ou modelo de conduta, determinada por características fundamentais mas não com todas as particularidades concretas de uma única conduta irrepetível; e de modo **geral**, ou seja, pensando sempre numa generalidade de destinatários e não numa única pessoa concreta” (MENDES 1984: 53). Este desejável modo de criar a lei, nem sempre foi procurado e, muitas vezes, não foi atingido, no entanto, é um objectivo necessário caso se pretenda garantir o princípio basilar de toda a legislação: a Justiça.

Por outro lado, um diploma legal que estabeleça um conjunto de normas sobre a mesma matéria deve procurar uma sistematização coerente, dividindo e subdividindo por temas as várias normas, para que seja fácil ao destinatário aceder à temática que procura.

Dos vários diplomas legais que nos propusemos analisar, relativos à actividade teatral entre 1771 e 1860, verificámos uma crescente evolução da técnica legislativa, apesar de se manterem falhas conceptuais, concretizações desnecessárias e normas de difícil interpretação. Nada, aliás, que, em face da profusa criação legislativa dos nossos dias, nos seja estranho.

Debruçámos a nossa investigação, quanto à técnica legislativa, nos seguintes diplomas: o Alvará da Sociedade para a subsistência dos Teatros Públicos da Corte de 17 de Julho de 1771; o Regulamento Provisório da Sociedade do Teatro Nacional da Rua dos Condes de 3 de Fevereiro de 1812 e respectiva alteração em 10 de Abril de 1819; o Decreto de 15 de Novembro de 1836; o Regulamento do Palco para o Teatro Nacional de D. Maria II, de 28 de Outubro de 1847; e os Regulamentos para a Administração dos Teatros de 30 de Janeiro de 1846, de 2 de Maio de 1848, de 22 de Setembro de 1853 e de 4 de Outubro de 1860.

O Alvará é o diploma que mais se distancia dos restantes, porque, apesar de procurar regulamentar a actividade teatral em Lisboa e subúrbios nas suas várias vertentes, denota, na sua elaboração, exígua preocupação de sistematização. Os artigos seguem-se uns aos outros independentemente das matérias, tanto podendo existir, como não existir, coincidência temática. A maior dificuldade é a de obrigar à leitura integral

dos trinta e três artigos para se apurarem as matérias que se mostram reguladas e onde as mesmas se encontram. Atente-se que o Alvará estabelece normas sobre matérias tão diversas como o modo de constituição da Sociedade que iria gerir, em monopólio, os Teatros Públicos da Corte em Lisboa e subúrbios; a direcção e gestão da mesma; os temas a representar em cada um dos dois teatros que essa Sociedade garantia manter abertos; a credibilização da profissão de actor; os privilégios concedidos à Sociedade e aos actores; o modo de garantir a segurança nos espectáculos; a obediência e dedicação dos actores aos Directores, sob pena de prisão; a proibição da gratuitidade de camarotes e lugares na plateia; o preço dos bilhetes; o modo do público circular dentro da sala de espectáculos; os descontos para quem pretendesse, anualmente, camarotes e lugares fixos; e o modo de pagamento das dívidas dos espectadores para com a Sociedade. O principal desajuste no enquadramento sistemático deste diploma surge na parte relativa à direcção da Sociedade, uma vez que esta é atribuída no art. II a quatro Directores, mas apenas nos arts. XVII a XX se indicam as respectivas funções.

É também de salientar a extensão de cada um dos artigos, os quais, apesar de não se subdividirem em vários números ou alíneas, integram diversas frases, constituindo, na realidade, num único artigo uma pluralidade de normas sobre a mesma matéria. Acresce que tais artigos, para além de preverem, estatuírem e, nalguns casos, determinarem sanções, funções próprias das normas jurídicas, também justificam os motivos que levaram àquela concreta opção normativa. A linguagem jurídica pretende-se, porém, clara, sintética e objectiva, devendo limitar-se a descrever a situação que pretende regular, o comportamento que se deve ou não deve ter nessa situação e, nos casos que se justifiquem, as consequências que advêm a quem optar por desrespeitar o estatuído. As opções legislativas jamais deverão constar no texto da norma, devendo apenas surgir, e de forma sintética, no Preâmbulo da lei.

O Alvará, enquanto diploma legal, desrespeita na generalidade dos artigos este princípio. Para evitar sermos fastidiosos, elencamos apenas algumas situações. O art. VIII atribuiu à Sociedade o monopólio dos Teatros Públicos e pagos em Lisboa e subúrbios, acrescentando, porém, que tal monopólio era concedido para permitir a subsistência financeira da Sociedade e o desempenho da finalidade de utilidade pública a que esta se propunha; o art. X estatuiu que a actividade do actor é uma profissão digna, procedendo ainda à resenha histórica da ideia inerente à profissão do actor ao longo dos tempos; o art. XI, para além de impor determinadas regras na celebração dos contratos entre os actores e dançarinos e a Sociedade, justificou que esta não tinha

intenção de defraudar os interesses daqueles; o art. XII, para além de decretar a imunidade aos actores em termos civis (total) e penais (parcial), esclareceu que apenas o fez com o objectivo de impedir que os espectáculos fossem interrompidos; e o art. XXV, que proibiu a gratuitidade dos bilhetes, informou que tal medida era adoptada para tornar sustentável as grandes despesas inerentes à actividade teatral.

Destacamos ainda sobre esta matéria o art. XXVI, que se cita:

E porque não seria justo coartar a liberdade dos Espectadores, obrigando-os a assistir em hum lugar determinado á inteira representação dos Dramas: Todas as pessoas, que houverem entrado no Theatro, e quizerem passar de huns Camarotes para outros, ou da Platea, e Forçuras para os Camarotes, e tiverem necessidade de sahir das portas, que lhes dão serventia, receberão nellas hum bilhete de senha, com o qual se lhes facultará o gyro de todo o Theatro, e com elle poderão voltar para os seus lugares²⁴.

Este artigo, para além de exemplificar o que se pretende demonstrar, constitui, em nosso entender, um pequeno tesouro legislativo. Numa época em que os direitos individuais eram tão pouco respeitados, circunstância própria, aliás, do absolutismo monárquico em que se vivia, no labor deste artigo vislumbra-se, ainda que de forma ténue, alguns dos ideais do iluminismo (justiça e liberdade), que, à sua maneira, o Marquês de Pombal respeitava (sobretudo na área do comércio e da indústria, já não na da filosofia e das letras).

Por último, e quanto ao Alvará, apenas salientaremos ainda a circunstância da fonte legislativa ser o Rei, conforme expressamente refere o art. X, ao fazer constar que Sua Majestade declara que o teatro é, em si mesmo, uma arte indiferente (nem boa nem má), e que nenhuma infâmia atinge os actores que a praticam nos Teatros Públicos, desde que não sejam eles próprios, já de si, infames. É, assim, pelo menos em termos legais, por vontade e decisão régia, que a actividade do actor se transforma numa profissão digna e meritória.

Por sua vez, o Regulamento Provisório da Sociedade do Teatro Nacional da Rua dos Condes, de 3 de Fevereiro de 1812, reproduz, nalguns aspectos, o citado Alvará, não só na técnica legislativa, como no conteúdo. Relativamente à técnica, que é o que ora nos ocupa, este Regulamento mantém a inexistência de qualquer sistematização entre as diversas matérias que regula. Assim, para se apurar o que se encontra estabelecido nos vinte e seis artigos que o compõem, ter-se-á inevitavelmente de ler todo o diploma. Mantêm-se os artigos longos, com frases longas ou várias frases num mesmo artigo. Apesar da justificação das opções legislativas não ser tão frequente, ainda ocorre, como acontece, nos arts. V, VII, VIII, X, XI e XIII.

²⁴ *Ibidem*, pág 13.

Refira-se também que, relativamente ao art. XXII, o legislador em vez de procurar estabelecer um padrão de comportamento, concretiza, exemplifica, pormenoriza os diversos motivos que podem levar os actores a não desempenharem adequadamente, por dolo ou malícia, os papéis que lhes foram atribuídos (“por effeito de rivalidade entre si, ou por espirito de vingança e de partido, ou por outro qualquer fim sinistro, querendo satisfazer caprichos, e paixões particulares”). Esta técnica legislativa levanta muitas dificuldades porque quanto mais se concretiza, mais situações da realidade que abstractamente se pretende abarcar ficam afastadas da norma. É sempre o modelo da conduta, e não a forma da sua concretização, que deve constar da norma.

O presente diploma confunde também o intérprete e aplicador da lei, ao indicar, nalguns artigos, as expressões “actores e actrizes” e noutros apenas “actores”. Um documento legislativo deve ser entendido como um circuito fechado em termos conceptuais, ou seja, no mesmo documento os conceitos utilizados devem ter um único sentido. Assim, quando se começa por adoptar as expressões “actores e actrizes” querendo indicar o conjunto de actores, sempre que nesse mesmo diploma apenas se use a expressão “actores”, somos levados a considerar que o legislador, nesse caso, apenas se estaria a referir aos actores do sexo masculino. Porém, não é isso o que acontece neste Regulamento, onde todos os artigos, com excepção do art. XIX, que apenas se reporta às actrizes, se dirigem aos actores no seu conjunto, independentemente das expressões “actores e actrizes”, como acontece nos arts. XX e XXIV, ou só “actores”, como é o caso dos arts. I, II, IV, V, VI, VII, VIII, IX, XVIII, XXI, XXII e XXVI.

Importa ainda referir que, em face da distinção legal entre actores e artífices por um lado, e dançarinos por outro, torna-se impossível, atenta a letra da lei, pretender que os dançarinos pudessem integrar o grupo dos actores ou dos artífices e, desse modo, pudessem participar na constituição da Sociedade, sendo o seu capital o trabalho (arts. I, II, V e VII, VIII, IX). Não se compreende, porém, qual fosse a razão para expressamente impedir os dançarinos de entrar na constituição da mencionada Sociedade, quando tal era autorizado aos artífices, pelo que, muito provavelmente tratar-se-á de mais um erro conceptual.

O Plano de Reforma de 10 de Abril de 1819, que de plano passou a lei, ao dispor de aprovação régia, não se assemelha a qualquer acto legislativo, antes sim a uma proposta, devidamente fundamentada, das razões pelas quais o Director da mencionada Sociedade considerava que determinados artigos do Regulamento de 1812 deveriam ser

alterados ou acrescentados. Não existe, por isso, nesta norma legal, qualquer divisão em artigos, apenas texto corrido, nem existem normas, em sentido técnico-jurídico. Porém, lendo esse ofício enviado ao Sr. Intendente-Geral da Polícia, consegue-se compreender quais deveriam ter sido as normas a alterar ou a acrescentar no Regulamento de 1812.

O Decreto de 15 de Novembro de 1836 estatuiu as bases da reforma do teatro português, e, por se tratar de um Decreto com poucos artigos (apenas oito), nada há a apontar relativamente à inserção sistemática dos mesmos. Assim, de forma organizada, cada artigo se reportava a uma matéria específica, que regulava. O art. 1.º referia-se à criação da Inspeção-Geral dos Teatros; o art. 2.º ao Inspector-Geral dos Teatros; o art. 3.º ao Conservatório Geral da Arte Dramática; o art. 4.º à companhia de actores nacionais com protecção régia; o art. 5.º aos prémios para os autores dramáticos e protecção dos seus direitos de autor; o art. 6.º à constituição do júri para atribuição de prémios; o art. 7.º aos meios necessários para a criação do Conservatório; e o art. 8.º aos subsídios atribuídos pelas Cortes aos Teatros de Lisboa.

Neste diploma é de salientar, pela sua peculiaridade em face do texto legislativo actual, o art. 3.º, § 5.º, quando o legislador régio se lamenta (“se fomite, e proteja a Arte Dramatica, e suas subsidiarias tão abandonadas e perdidas entre nós”); ou o art. 4.º, quando o legislador régio expressamente manifesta a sua vontade (“se irá tambem formando uma nova Companhia de Actores Nacionaes, que Eu tomarei debaixo de Minha Especial e Regia Protecção”).

No Regulamento para a Administração dos Teatros, de 30 de Janeiro de 1846, verifica-se um notório aperfeiçoamento legislativo. Em primeiro lugar, os cento e doze artigos encontram-se organizados em seis Títulos, que se subdividem em vários Capítulos que, por sua vez, se subdividem em várias Secções. As seis matérias basilares e que determinam a divisão em Títulos são: organização administrativa dos teatros; regras gerais administrativas; propriedade dramática; Teatro Nacional de D. Maria II; Teatro de S. Carlos e Teatro de S. João; e medidas penais e económicas.

Neste diploma discordamos do enquadramento sistemático da propriedade dramática, a qual não deveria constituir o terceiro título, por se tratar de matéria distinta da organização administrativa teatral (seja ela dos teatros em geral ou dos teatros em particular), pelo que deveria ter sido apenas regulamentada no final, em momento anterior ao do tema das medidas penais e económicas.

Também no título que se reporta ao Teatro Nacional de D. Maria II, os artigos relacionados com o Conservatório deveriam constituir um capítulo à parte e serem

integrados no final desse Título. O mesmo se diga quanto à Secção do Montepio, que, pela sua natureza, também deveria constituir um Capítulo autónomo, integrado no final desse Título. Defende-se tal organização sistemática porque quer o Conservatório, quer o Montepio são realidades administrativas distintas do Teatro Nacional de D. Maria II, ainda que se encontrem com este relacionado. Não faz qualquer sentido que estes dois temas sejam regulamentados em momento prévio ao da administração do Teatro Nacional de D. Maria II que apenas surge no Capítulo V deste Título.

Em termos de linguagem jurídica verifica-se uma maior objectividade normativa, deixando o texto legislativo de funcionar como justificação das opções tomadas ou como desabafo relativamente aos erros do passado.

Salientamos, porém, a confusão conceptual que, neste diploma, existe entre “artista” e “actor”. Existindo duas expressões diferentes num mesmo diploma legal, a primeira reacção do intérprete é a de considerar que cada uma delas possui conteúdo diverso. No caso em apreço, a conclusão mais adequada seria a de considerar que “artista” incluiria os actores e outros artistas (por exemplo, dançarinos, músicos, cantores), imputando-se ao “actor” apenas aqueles que se dedicassem à arte dramática.

Porém, basta uma breve análise ao citado Regulamento para compreendermos não ser essa a opção legislativa. Na realidade, e apesar de o capítulo III do Título dedicado ao Teatro Nacional de D. Maria II, ter por epígrafe “Sociedade dos Actores”, o art. 51.º reporta-se à Sociedade dos artistas e o art. 55.º ao modo como os artistas societários podem ser expulsos da Sociedade. Por outro lado, estatuem os arts. 49.º as obrigações dos actores; 52.º os tipos de vencimentos dos actores societários; e 54.º o modo de pagamento desses vencimentos aos actores; inexistindo quaisquer artigos relativamente às obrigações, aos tipos e modo de vencimento dos artistas.

Em face do ora constatado, o intérprete inevitavelmente terá de concluir que, no mencionado diploma, “artista” e “actor” possuem o mesmo significado. De qualquer modo, mantém-se a dúvida sobre qual o significado comum a ambas as expressões: actor/artista *stricto sensu* (apenas actores) ou actor/artista *lato sensu* (actores e outros artistas).

Numa observação mais cuidada, o intérprete é confrontado com uma excepção.

Dispõe, assim, o art. 47.º que:

A regra estabelecida no artigo antecedente para a admissão e promoção nas classes exceptua-se a favor dos actores de provado e distincto merecimento, que por alguns annos tiverem exercido a sua arte em quaesquer theatros com publico applauso; ou a favor de outros artistas de talentos superiores e merito transcendente.

§ único. Se houver necessidade de uns ou de outros, ou for reconhecida a utilidade da sua admissão a qualquer classe, o Fiscal do theatro, ouvindo a sociedade dos actores e a Comissão inspectora, fará as convenientes propostas, fundadas em provas irrefragaveis.

Verifica-se, portanto, que, no corpo deste artigo coexistem as duas expressões com significados distintos. De qualquer modo, o legislador teve o cuidado de mencionar “outros artistas”, o que nos permite concluir, por um lado, que os actores também estão incluídos na expressão “artistas”, e, por outro, que na Sociedade de actores/artistas poderiam existir outros artistas para além dos actores. Este artigo possibilita ao intérprete a pista que faltava na compreensão da realidade que se esconde por trás das expressões “artista” e “actor”: ambas significam artista, sendo certo que, no essencial e na maioria das situações, estaríamos perante actores, porém, encontrava-se prevista a possibilidade de coexistirem, na mencionada Sociedade, outros artistas, para além dos actores. Dos nomes apurados, e que se mostram referenciados por Matos Sequeira, apenas encontrámos actores (SEQUEIRA 1955: 114-116).

Ainda quanto a este diploma, importará salientar a existência de vários conceitos indeterminados que permitem, em face da inexistência de quaisquer critérios delimitadores, interpretações demasiado subjectivas. Deles destacamos “talentos superiores e merito transcendente” ou “provas irrefragaveis” no já citado art. 47.º; ou “Um Jury de pessoas intelligentes”, no art. 37.º. A compreensão do que fossem “talentos superiores e merito transcendente” ir-se-ia procurar no reconhecimento público ou no reconhecimento científico? Ou eram necessários os dois? E “provas irrefragaveis” reportavam-se à aclamação do público ou à obtenção de prémios? Ou a ambas? E o que seriam, em 1846, “pessoas intelligentes”? As estudiosas ou as que convinham politicamente a cada uma das diversas orientações governativas que caracterizaram o nosso liberalismo constitucional monárquico? A facilidade com que Almeida Garrett, personalidade que facilmente se consideraria como uma das “pessoas intelligentes”, passou de acarinhado (entre 1836 a 1841) a repudiado (entre 1841 a 1851), permite compreender a inconstância deste tipo de conceitos.

Por último, este diploma, ao regulamentar a censura teatral no Teatro Nacional de D. Maria II, deixando para posterior diploma a regulamentação da censura teatral nos restantes teatros (art. 20.º, § 3), legislação que, até ao Regulamento para a Administração dos Teatros de 1853 (que veio alterar o modo de exercer a censura teatral), nunca chegou a ser criada (a única legislação existente sobre a censura, nesse período, é de 28 de Outubro de 1847, e versa apenas sobre o Teatro Nacional de D.

Maria II), poderia permitir o surgimento de algumas dúvidas sobre como se processaria a censura prévia nos outros teatros, os quais, sem tal censura, não poderiam dar espectáculos. Afigura-se-nos que a censura teatral, nestes casos, voltou a ser exercida exclusivamente pelo Inspector-Geral dos Teatros, nos termos do art. 6.º, n.º 2 do citado Regulamento (“O Inspector Geral dos Theatros é encarregado da administração e inspecção artistica e economica dos espectaculos publicos; e, n’esta relação, compete-lhe (...) Approvar as peças e mais representações que se hão de dar ao publico”), sendo, porém, exercida sem que o processo censório se encontrasse, em termos legislativos, regulamentado.

O Regulamento de 2 de Maio de 1848 limitou-se a proceder a alterações cirúrgicas no Regulamento de 1846, alterando o modo de gestão da Sociedade de actores (aumentando a intervenção do Estado); reduzindo as classes dos societários (passando a duas: das primeiras partes e das segundas partes); regulando a forma de obtenção dos vencimentos (e não só o tipo de vencimentos); e aperfeiçoando o instituto do Montepio (estabelecendo o seu modo de gestão).

Todas as alterações revelam um aperfeiçoamento no funcionamento das instituições, sendo de salientar o progresso na conceptualização das expressões “gratificações” e “remuneração”. Diferentemente do que acontecia no anterior Regulamento, as gratificações passam a designar os montantes que eram entregues aos mais assíduos, zelosos e proficientes nos trabalhos cénicos (e não os salários dos que exerciam os cargos do teatro e da Escola de Declamação) e as remunerações passam a designar os montantes pagos aos que desempenhavam cargos do teatro ou da Escola de Declamação (e não os montantes pagos aos mais zelosos e proficientes). Na realidade, a expressão remuneração reporta-se a uma entrega com carácter regular e que corresponde ao valor pago como contraprestação dos serviços prestados; já a gratificação reporta-se a uma liberalidade concedida, sendo, por isso, adequada para designar situações de concessão pela entidade patronal de determinada quantia económica em função da produtividade, dedicação ou assiduidade do trabalhador.

No Regulamento do Palco para o Teatro Nacional de D. Maria II, de 28 de Outubro de 1847, existe, uma vez mais, a adopção indistinta das expressões “actores” e “artistas”, significando ambas, no caso, até pelo teor das normas em causa (representação dos papéis, ensaios, quantidade de texto diário a decorar, etc.), apenas actores (ou artistas *stricto sensu*). Também se reitera a confusão conceptual entre “actores” e “actores e actrizes”, designando a expressão “actores” também as actrizes.

Nota-se, apesar de tudo, a intenção legislativa de indicar ou “actores e actrizes” ou “artistas”, sendo esta para designar os actores de ambos os sexos. Porém, ao não utilizar a designação “artistas”, mas sim “actores”, em cinco situações diferentes (arts. 8.º, 18.º, 24.º, 34.º e 38.º), tal intenção perdeu-se numa indesmentível confusão terminológica.

Destaca-se ainda a situação prevista no art. 17.º do Regulamento do Palco, que faz depender a possibilidade de recurso para o Inspector-Geral dos Teatros do preenchimento do conceito “casos importantes”. Na realidade, apenas nos “casos importantes”, em caso de conflito entre autores e ensaiadores, haveria recurso da decisão proferida pelo Fiscal do Teatro Nacional de D. Maria II. Ora, para além de a lei não estabelecer quaisquer critérios para o apuramento do que sejam “casos importantes” (se tem a ver com a importância das peças ou com a importância dos intervenientes ou com a importância da razão do conflito), neste específico caso também não esclarece a entidade que decide estarmos, ou não, perante um caso importante. O Fiscal é quem toma a decisão susceptível de recurso, porém, previamente tem de ouvir o parecer da Comissão Inspectoral. Assim, desde logo, equacionam-se três entidades distintas susceptíveis de decidir acerca da importância dos casos susceptíveis de recurso: o Fiscal, a Comissão Inspectoral e o próprio Inspector-Geral dos Teatros para quem se recorre. Esta indeterminação legal quer de conceitos quer de competências é sempre um factor de perturbação da realidade. Matos Sequeira, sobre esta matéria, mencionou que “As suas funções, embora estivessem discriminadas no diploma criador, vieram na prática a colidir, porque nem sempre foi nítida a linha divisória entre as atribuições do fiscal e da comissão” (SEQUEIRA 1955: 129).

Neste Regulamento, ainda que num único artigo, o legislador reiterou a fórmula de integrar na norma jurídica os motivos que a fundamentaram, pelo que, no art. 27.º, ao invés de se limitar a mencionar que todos os artistas tinham de comparecer no início dos ensaios, independentemente da ordem em que entravam na peça, referiu que tal tinha de ocorrer porque podia ser conveniente começar a peça pelo meio ou mesmo pelo fim.

Importa ainda mencionar a perplexidade que o art. 26.º nos causou. Dispõe tal artigo que “Qualquer artista, que, a pretexto de outro dos seus colegas não estar presente, se retirar do ensaio pagará multa como se não tivesse comparecido”. Do teor deste artigo, *a contrario*, resulta que qualquer artista que abandonasse o ensaio, designadamente porque se aborrecera com algum dos colegas presentes ou com o ensaiador, ou simplesmente porque não lhe apetecera trabalhar, não seria cominado em multa, uma vez que a multa, no caso de abandono do ensaio, apenas se fundamentava na

circunstância específica citada. Ainda que a situação prevista no art. 26.º, pela sua eventual frequência, tivesse justificado a elaboração da norma citada, de acordo com os princípios norteadores das normas jurídicas, deveria ser o abandono injustificado dos ensaios o comportamento punitivo e não apenas determinada justificação para esse abandono.

Por último, e quanto ao Regulamento do Palco, aludir-se-á ainda à circunstância dos arts. 31.º, 33.º, 35.º, 37.º, 38.º, 39.º, 40.º, 41.º e 42.º estabelecerem comportamentos a adoptar ou a evitar pelos actores sob pena multa, no entanto, apesar de os arts. 43.º e 44.º também estatuírem proibições de determinados comportamentos por parte dos actores (não se poderem recusar a representar duas ou três peças por noite, nem se poderem recusar a representar quaisquer personagens mudos ou a cantar nos coros das farsas, comédias ou entremezes), neles não se mostra consignada qualquer cominação em caso de incumprimento. Efectivamente, não é perceptível nos dias de hoje a diferença de tratamento jurídico: seriam estas últimas situações menos frequentes, razão pela qual o legislador entendeu apenas fazer-lhes referência, mas não as cominar com qualquer sanção? O que aconteceria, na prática, se um actor se recusasse a representar mais do que uma peça por noite ou a representar o papel de um personagem mudo? E se tais comportamentos, diferentemente dos demais, não estavam sujeitos a quaisquer cominações legais, faria sentido terem ficado a constar deste diploma? Eventualmente poder-se-ia recorrer às sanções disciplinares previstas no art.102.º do Regulamento de 1846, aplicáveis pelo Fiscal do Teatro, nos termos do art. 72.º, n.º 4, do mesmo diploma. De qualquer modo, fica por compreender o diferente tratamento jurídico.

Com o Regulamento para a Administração dos Teatros, de 22 de Setembro de 1853, que dedicou cento e dezasseis artigos, divididos em 5 Títulos, vários Capítulos e diversas Secções, à realidade teatral, a confusão na aplicação das leis adensou-se, uma vez que, apesar da abrangência temática do diploma, o mesmo não revogou os anteriores, pelo que os Regulamentos de 1846 e 1848 mantiveram-se em vigor em tudo o que não contrariasse expressamente o estatuído no novo Regulamento (art. 116.º). Este novo diploma, quando comparado com os anteriores, não aborda temas como a Escola de Declamação no Teatro Nacional de D. Maria II, o Montepio para os artistas deste teatro e os prémios para obras originais portuguesas, pelo que, pelo menos, nesta parte, os anteriores Regulamento mantiveram-se em vigor.

Relativamente à nova inserção sistemática da matéria relativa à propriedade literária, consideramos positivo o facto de ter passado para o final do diploma (arts. 92.º

a 94.º); e negativa a circunstância de não se ter mantido como Título autónomo, passando a ser apenas um Capítulo do Título “Disposições geraes”. Defende-se a inserção temática autónoma da propriedade literária, em virtude de se tratar de matéria distinta das demais.

Realça-se, uma vez mais, a utilização de conceitos indeterminados, que, sem o recurso a determinados limites, permitem as mais diversas e por vezes antagónicas decisões. Cita-se, a este propósito, o art. 108.º, n.º 2, que estatui que determinado exame (à contabilidade da Sociedade de actores) ficaria a cargo “de tres pessoas competentes” nomeadas pelo Governo. Não sendo estabelecido qualquer critério quanto ao conceito “competência”, a escolha, em concreto, destas três pessoas era totalmente arbitrária.

A alteração ocorrida neste diploma relativamente à definição do conceito “censura moral”, matéria que estava correctamente definida no Regulamento de 1846, fez com que a coerência conceptual se perdesse. O Regulamento de 1846 definia a censura moral como aquela que tinha “por objecto fiscalisar as peças dramaticas na parte relativa aos costumes, á Religião e á politica”. Porém, neste novo Regulamento define-se censura moral como aquela que tem a finalidade de “impedir que as peças dramaticas ultragem a religião, e os costumes, e convertam o palco em instrumento de satyras pessoas” (art. 40.º, § 1.º). Verifica-se, portanto, que no novo conceito deixou de fazer parte a fiscalização política, porém, esta não foi abandonada, consignando o art. 57.º, n.º 2, que compete ao Comissário do Governo proceder à censura moral e política das obras dramáticas que se representem no Teatro Nacional de D. Maria II.

Constata-se, assim, que a censura política não se integra no conceito censura teatral (que se divide em censura moral e censura literária, não sendo também nesta integrada a censura política) e, no entanto, é exercida sobre as obras dramáticas. Esta alteração legislativa não faz, por isso, sentido.

O Regulamento da Administração dos Teatros, de 4 de Outubro de 1860, veio substituir, revogando, todos os anteriores Regulamentos (art. 168.º), impondo-se como um novo código legislativo teatral. Nele encontravam-se temas como a censura teatral; a doença, reforma e morte dos actores; os direitos dos autores, imitadores e tradutores de peças dramáticas; os prémios para os autores e imitadores; o reportório do Teatro Nacional de D. Maria II; as regras fiscais e económicas; as sanções penais para os casos de incumprimento; a polícia geral externa e demais disposições de carácter administrativo. Apesar dos cento e sessenta e oito artigos que o integram, este

Regulamento apenas se mostra dividido em três títulos que abrangem todas as matérias (Organização Administrativa; Competência Administrativa; e Teatro de D. Maria II).

Esta opção sistemática levou a que sob a epígrafe “Teatro de D. Maria II”, se regulassem matérias como a Caixa de Socorros Dramáticos para protecção dos actores dos vários teatros e das suas famílias; os prémios aos autores e imitadores atribuídos pelo Conselho Dramático, órgão governamental; os direitos dos autores, imitadores e tradutores de peças dramáticas representadas nos teatros; a censura dramática a exercer nos teatros; a atribuição gratuita de lugares nos teatros; a aplicação de sanções penais aos actores e empregados dos teatros; a aplicação de sanções penais às empresas ou aos directores de teatro que não respeitem as normas do regulamento; e a natureza da guarda que deve manter a ordem e a tranquilidade públicas durante a realização dos espectáculos nos teatros. Facilmente se compreende que reportando-se tais matérias a todos os teatros, e não apenas ao Teatro Nacional de D. Maria II, não deveriam ter sido inseridas no Título especificamente relacionado com este teatro.

Mantém-se neste Regulamento o exercício da censura política sobre as obras dramáticas, apesar deste tipo de censura não integrar o conceito de censura teatral (arts. 51.º, n.º 3, 123.º e 143.º). Acresce que a não sujeição prévia de determinada peça à censura política implicava sanção penal para a empresa ou director de teatro que a representasse (art. 159.º), não existindo, porém, qualquer cominação penal se não fosse previamente exercida a censura literária. Esta diferença de tratamento permite-nos concluir que a censura política, excluída expressamente do conceito de censura teatral desde 1853, não só se manteve sobre a actividade teatral, como era muito importante para o legislador. Num período de grandes convulsões políticas, em que os Governos se sucediam, é compreensível a importância atribuída à censura política. Não se consegue, porém, compreender a razão pela qual este tipo de censura deixou expressamente de constar na definição de censura teatral.

São de louvar as definições legais de aposentação e reforma – arts. 72.º e 76.º (a primeira applicava-se a quem deixasse de trabalhar por motivos de saúde e antes do tempo legalmente estabelecido para se retirar; e a segunda applicava-se a quem deixasse de trabalhar por ter atingido o tempo legalmente estabelecido para se retirar).

Congratulamo-nos também com o disposto no art. 78.º, onde, pela primeira vez, são estabelecidos critérios quanto a um conceito indeterminado. Assim, nos termos do citado artigo “Considera-se bom e effectivo serviço o que o actor prestou com utilidade para o theatro, e cumprindo fielmente os regulamentos”.

Por fim, e quanto à técnica legislativa utilizada nas sanções penais prescritas, importa referir, por um lado, que não se trata efectivamente de verdadeiras sanções penais, mas sim de sanções disciplinares (quer por se reportarem a relações laborais hierarquizadas, quer por serem impostas pela hierarquia laboral competente ou por entidade administrativa); e, por outro, que, entre 1771 e 1860, não se verificaram significativas alterações. O legislador, desatendendo às motivações do caso concreto que podem agravar ou atenuar os comportamentos ilícitos adoptados, manteve nos diplomas legais citados a regra da pena única (salvo raras excepções), ao invés de estabelecer limites mínimo e máximo, única forma susceptível de permitir a adaptação da norma à situação concreta. Essa evolução é uma realidade do nosso tempo, mas as contradições, confusões e manifestas omissões legais mantêm-se. Faz parte da hermenêutica jurídica acreditar que o legislador adoptou sempre a solução mais adequada e fê-lo com inteligência, no entanto, a realidade das leis é bem diversa.

Theatros, na de Paris ha tres. em Con-
ta rito. Parma tem doq. cathi e San-
pato de segundo al abeia de toda a gre-
ja, a leppitavel e Roma tem cinco. e por
to que a summa sacundole na faulda
de que permite a quetley Theatros não
he como Principe e abeia das greja mas
sim como potentado e secular. he certo
anão permittido se recontrahum com
auctoridade de Santos e deus, ou des-
truydo os boyz costumes. Alti nas
propria de legiunz onde os homenz são
Todos deiciados as e servos do Deos Pode-
mos e Omnipotente de se permitto por
deignio em tempo aque chamão car-
naval que representam algumas crudi-
ty e fustia que deventrão os Pictados he
influum a moral.

Todos estes moligos apparecem
os deus e dignos da graia que portandem
muito principal m. sendo as qm uenha
coz. todofuiz por homenz e mofa não
pode haver mais acontcam aquetley des-
truydo q. são infelices quando se da hum
gra. a punham. de fustia de amboz os sexos.
E para cortar qualque a bura q. repor-
ta introduzida sera preciso que o bñcio
de qualque pñtexto que se allega se
não conuinhem mulherz algumas p.
deixar a pñportay do Pictos da pñpura
taia. bysedon. e aq. de uenarico e u-
tuario. q. no Camaroty não heja corti-
na, nem conuinhem mulherz. Mas
tudo q. ode servir de uolho a virtude. q.

Fig. 8 – Manuscrito de Pina Manique

3.3 – Da proibição social

Quando em 28 de Dezembro de 1968, através da Lei n.º 2137, foi abolida na legislação portuguesa qualquer limitação ao voto feminino em eleições de carácter político, não se equacionava que as proibições totais ou as exigências de requisitos específicos para que as mulheres pudessem votar fossem um fenómeno tão recente.

Efectivamente apenas em 1913, foi aprovada uma lei eleitoral (Lei n.º 3, de 3 de Julho) que expressamente determinou no art. 1.º que “São eleitores de cargos legislativos e administrativos todos os cidadãos portugueses do sexo masculino, maiores de 21 anos ou que completem essa idade até o termo das operações de recenseamento, que estejam no gozo dos seus direitos civis e políticos, saibam ler e escrever português, e residam no território da República Portuguesa”. Até então, e por mais incrível que tal situação nos possa parecer, não existiu, desde a primeira Constituição Política da Monarquia Portuguesa de 23 de Setembro de 1822, qualquer proibição ao voto feminino em eleições de natureza política.

Dispunha a Constituição de 1822, no art. 33.º, que, na eleição para Deputado, tinham voto os portugueses que estivessem no exercício dos direitos de cidadão, tendo domicílio ou, pelo menos, residência há um ano em Portugal e que tivessem vinte e cinco anos ou vinte anos, mas, neste caso, tinham de ser casados ou Oficiais-Militares ou bacharéis formados ou clérigos de Ordens Sacras. Exceptuavam-se, de qualquer modo, os filhos-família, salvo se fossem funcionários públicos; os criados de servir, excepto se fossem feitores e abegões e vivessem em casa separada; os vadios; os regulares, excepto os das ordens militares e os secularizados; e os que no futuro, quando viessem a atingir os vinte e cinco anos, não soubessem ler e escrever, se tivessem menos de dezassete anos à data da publicação da Constituição. Por sua vez, não podiam, em qualquer circunstância, ser eleitos todos os que não pudessem votar; os que não se conseguissem sustentar, através de renda obtida em bens de raiz, no comércio, na indústria ou no trabalho; os falidos; os que servissem na Casa Real; os Secretários e Conselheiros de Estado; os estrangeiros, mesmo que naturalizados; e os libertos nascidos em País estrangeiro (art. 34.º). O art. 21.º estatuiu que todos os portugueses são cidadãos, bem como os escravos que tivessem obtido a carta de alforria, atribuindo ainda a nacionalidade portuguesa a cidadãos nascidos noutros Países, desde que respeitassem determinadas condições. Por fim, determinava-se a suspensão do exercício dos direitos políticos dos incapazes físicos e morais (psicológicos) e daqueles que

tivessem sido condenados em prisão ou degredo e enquanto durassem tais efeitos (art. 24.º).

Conforme facilmente resulta da leitura dos artigos citados, qualquer mulher portuguesa, residente em Portugal há mais de um ano, com idade igual ou superior a vinte e cinco anos, que não fosse filha-família, criada de servir ou vadia, que soubesse ler e escrever (sendo este último requisito apenas para aquelas que tivessem menos de dezassete anos em 1822), e que não fosse incapaz ou estivesse presa ou sido degredada, poderia, de acordo com a Constituição vigente, apresentar-se a votar. Também qualquer mulher que, para além de respeitar os requisitos anteriores, possuisse renda suficiente para se sustentar proveniente de bens de raiz, do comércio, da indústria ou do emprego, não estivesse numa situação de falência, não trabalhasse para a Casa Real, não fosse estrangeira, ainda que naturalizada, ou liberta nascida em País estrangeiro (não se mencionando a circunstância de não poder ser Secretária ou Conselheira de Estado por, nessa altura, não existir nenhuma mulher nessas circunstâncias), poderia, em termos puramente legais, ser eleita Deputada da nação.

Com a Carta Constitucional de 30 de Abril de 1826, os Deputados para as Cortes Gerais passaram a ser eleitos por eleições indirectas, participando na primeira eleição (nas primárias), para Eleitores de Província, todos os cidadãos portugueses que estivessem no gozo dos seus direitos políticos e os estrangeiros naturalizados. Estavam, por sua vez, no gozo dos seus direitos políticos, os cidadãos maiores de vinte e cinco anos (ou maiores de vinte e um anos, desde que casados ou Oficiais-Militares ou bacharéis formados ou clérigos de Ordens Sacras), com uma renda líquida anual de cem mil réis oriunda de bens de raiz, da indústria, do comércio ou do emprego, excluindo-se os filhos-família (que não fossem funcionários públicos); os criados de servir (que não fossem guarda-livros, primeiros caixeiros das casa de comércio, criados da Casa Real - excepto se fossem de galão branco - e os administradores das propriedades rurais e das fábricas); e os religiosos e todos aqueles que vivessem em comunidade clausural (arts. 64.º e 65.º).

Por sua vez, apenas podiam ser eleitos para Eleitores de Província e votar para eleger os Deputados, de entre aqueles que podiam votar na primeira eleição, os cidadãos que possuissem renda líquida anual de duzentos mil réis oriundos de bens de raiz, da indústria, do comércio ou do emprego, excluindo-se os libertos e os criminosos pronunciados em querelas ou devassa (art. 67.º). E só podiam ser eleitos Deputados, de entre os que podiam ser Eleitores de Província, os cidadãos que tivessem renda líquida

anual de quatrocentos mil réis oriundos de bens de raiz, da indústria, do comércio ou do emprego, excluindo-se os estrangeiros naturalizados (art. 68.º).

Dispunha também a Carta Constitucional de 1826 que “O REINO de Portugal he a Associação politica de todos os Cidadãos Portuguezes. Elles formão huma Nação livre, e independente” (art. 1.º). Determinava-se ainda que eram cidadãos portugueses todos os que tivessem nascido em Portugal ou seus domínios (desde que, até à data, não tivessem optado por ser cidadãos brasileiros), mesmo que o pai fosse estrangeiro, a menos que este estivesse a trabalhar em Portugal ao serviço do seu País. Estatuíam-se também as situações em que cidadãos nascidos no estrangeiro eram considerados portugueses, sendo de destacar os filhos ilegítimos de mãe portuguesa nascidos no estrangeiro (art. 7.º). Determinava ainda a Carta Constitucional que, em caso de incapacidade física ou moral ou de condenação a prisão ou degredo (mas, neste caso, apenas enquanto durassem tais efeitos), ficava suspenso o exercício dos direitos políticos desses cidadãos (art. 9.º).

A Carta Constitucional, sem fazer qualquer ressalva, designadamente quanto às mulheres, determinava, por fim, no seu art. 145.º, § 12, que “A Lei será igual para todos, quer proteja, quer castigue, e recompensará em proporção dos merecimentos de cada hum”.

Perante a legislação indicada, uma vez mais, não consta qualquer proibição ao voto feminino ou à eleição da mulher para Eleitora de Província ou para Deputada. Na realidade, bastava apenas que a mulher cumprisse todos os requisitos impostos para poder votar ou ser eleita.

Com a Constituição Política da Monarquia Portuguesa de 20 de Março de 1838, ambas as Câmaras (dos Senadores e dos Deputados) submetiam-se a eleições directas, tendo direito de votar nessas eleições todos os cidadãos portugueses que estivessem no gozo dos seus direitos civis e políticos, que tivessem vinte e cinco anos e uma renda líquida anual de oitenta mil réis provenientes de bens de raiz, do comércio, de capitais, da indústria ou do emprego (arts. 71.º e 72.º). Ficavam excluídos de votar, para além dos menores de vinte e cinco anos, (com excepção dos oficiais do exército, da armada e os casados de vinte e um anos, bem como os bacharéis formados e os clérigos de Ordens Sacras); os criados de servir (com excepção dos guarda-livros e caixeiros que obtivessem a renda anual de oitenta mil réis; dos criados da Casa Real que não fossem de galão branco e dos administradores de fazendas rurais e fábricas); os libertos; os pronunciados; e os falidos (enquanto não fossem julgados de boa fé) – art. 73.º. Podiam

ainda ser eleitos Deputados todos os que pudessem votar e que tivessem de renda anual quatrocentos mil réis provenientes das mesmas fontes que legitimavam o direito ao voto. Exceptuava-se, porém, que os estrangeiros naturalizados pudessem ser Deputados (art. 74.º). Por último, podiam ser eleitos Senadores, os que tivessem trinta e cinco anos e possuíssem algum dos seguintes requisitos: proprietários que tivessem de renda anual dois contos de réis; os comerciantes e fabricantes, cujos lucros anuais fossem avaliados em quatro contos de réis; os Arcebispos e Bispos com Diocese no Reino e nas Províncias Ultramarinas; os Conselheiros do Supremo Tribunal de Justiça; os lentes de prima da Universidade de Coimbra, o lente mais antigo de Escola Politécnica de Lisboa e o da Academia Politécnica do Porto; os Marechais do Exército, os Tenentes Gerais e os Marechais de Campo; os Almirantes, Vice-Almirantes e Chefes de Esquadra; e os Embaixadores e enviados extraordinários dos Ministros Plenipotenciários, com cinco anos de exercício na carreira diplomática (art. 77.º).

Eram cidadãos portugueses, de acordo com a Constituição de 1838, designadamente, os filhos legítimos de mãe portuguesa e pai estrangeiro, nascidos em território português, se não declarassem que preferiam outra nacionalidade e os filhos ilegítimos de mãe portuguesa, nascidos em território português ou que, havendo nascido em País estrangeiro, viessem a estabelecer domicílio em Portugal (art. 6.º). Determinava-se também, no art. 10.º, que “A lei é igual para todos”.

Constata-se, uma vez mais, que, em termos legais, a mulher não se encontrava proibida de votar ou de ser eleita Deputada ou Senadora, desde que cumprisse os requisitos exigidos. Admite-se que a situação mais exigente seria a eleição como Senadora, uma vez que, não exercendo a mulher cargos públicos, apenas integraria os critérios a mulher com trinta e cinco anos que fosse proprietária rural e obtivesse uma renda anual de dois contos de réis ou a mulher comerciante e fabricante, cujos lucros anuais fossem avaliados em quatro contos de réis.

Em 5 de Julho de 1852, com o I Acto Adicional à Carta Constitucional, que se encontrava já no seu terceiro período de vigência desde Fevereiro de 1842, veio a alterar-se o modo de eleição dos Deputados, que passaram novamente a ser escolhidos por eleição directa (art. 4.º), mantendo-se a inexistência no texto da lei de qualquer proibição do voto feminino ou à possibilidade de as mulheres se candidatarem a Deputadas. Efectivamente, com o I Acto Adicional, todo o cidadão português, a partir dos vinte e cinco anos, que tivesse renda líquida anual de cem mil réis proveniente de bens de raiz, de capitais, do comércio, da indústria ou de emprego inamovível, poderia

participar na eleição para Deputado. Excepcionalmente poderiam votar os cidadãos portugueses, a partir dos vinte e um anos, que fossem clérigos de Ordens Sacras, os casados, os oficiais do exército ou da armada, os habilitados por títulos literários (art. 5.º). Ficavam, em qualquer caso, proibidos de votar, os criados de servir (excluindo-se os guarda-livros e caixeiros das casas de comércio, os criados da Casa Real, desde que não fossem de galão branco, e os administradores de fazendas rurais e fábricas); os interditados; os pronunciados; e os libertos (art. 6.º). Determinava-se ainda que poderiam ser eleitos Deputados todos os que tivessem direito a votar, com excepção dos estrangeiros naturalizados e dos que não tivessem renda líquida anual de quatrocentos mil réis provenientes das fontes anteriormente indicadas ou que não fossem habilitados com graus e títulos literários (art. 7.º).

A grande inovação deste I Acto Adicional foi a de limitar as possibilidades de votar aos cidadãos portugueses que auferissem anualmente o montante de cem mil réis (quando proveniente de emprego) apenas a empregos inamovíveis, o que, em face da natureza intrínseca à inamovibilidade, sempre implicaria que apenas poderiam votar, no caso de rendimentos provenientes de emprego (que não estivesse relacionado com o comércio, capitais ou a indústria), os cidadãos que trabalhassem para a Administração Pública.

Esta alteração, em termos legais, retirava a possibilidade de votar à categoria de mulheres que preenchessem o requisito dos montantes económicos anuais auferidos provenientes de empregos privados, como era o caso das actrizes. Na realidade, mesmo durante a gestão pública do Teatro Nacional de D. Maria II, as actrizes (e os actores) não eram funcionários públicos, uma vez que o seu trabalho em tal teatro resultava da celebração de um contrato negociado entre as partes e não de uma nomeação do Governo. De qualquer modo, mesmo com estas alterações, todas as mulheres que auferissem os montantes anuais necessários provenientes de outras fontes, que não o emprego, poderiam, em termos legislativos, votar e ser eleitas Deputadas.

E se é verdade que, durante estes anos (de 1822 a 1860), com excepção de profissões como a de actriz, raras eram as mulheres que auferiam, em seu nome, rendimentos, uma vez que a situação socialmente adoptada, em todas as classes sociais, era a de os rendimentos serem obtidos e geridos na família pelo elemento do sexo masculino (pai ou marido); não é menos verdade que a mulher viúva, e enquanto não voltasse a casar, mesmo em termos sociais, estava autorizada a gerir, por si, os rendimentos familiares. Deste modo, pelo menos para a mulher viúva, da aristocracia ou

da alta burguesia, que auferisse os rendimentos anuais, legalmente exigidos, provenientes de bens de raiz (da propriedade), de capitais, do comércio e da indústria, nada a teria impedido de votar ou de ser eleita para cargos políticos, de acordo com os critérios constitucionalmente exigidos. O mesmo se diga para as atrizes que auferissem os montantes anuais legalmente exigidos, até à entrada em vigor do I Acto Adicional à Carta Constitucional, não podendo, porém, durante o período de vigência da Constituição de 1838, ser eleitas Senadoras, uma vez que o rendimento obtido não provinha da terra, do comércio ou da indústria.

A título de exemplo, sempre se dirá que no contrato celebrado, em 1846, entre a atriz Emília das Neves e o Fiscal do Governo e a Direcção do Teatro Nacional de D. Maria II, ficou acordado que o rendimento anual daquela seria, pelo menos, de três contos e quinhentos mil réis (incluindo já os dois benefícios anuais obrigatórios, livres de qualquer despesa, de receita mínima assegurada de quinhentos mil réis cada um), pelo que para Emília das Neves, em termos legais, nada a impediria de votar e de ser eleita para cargos políticos (com a excepção de Senadora) até Julho de 1852 (NEVES 1859: 40-42).

De realçar que Emília das Neves, apesar de ser do sexo feminino, era quem auferia o ordenado mais elevado no Teatro Nacional de D. Maria II quando comparada com os restantes actores nacionais. Efectivamente, no contrato celebrado em 31 de Março de 1846, Emília das Neves auferia, por mês, a quantia de duzentos e oito mil e trezentos e trinta e três réis e tinha direito a dois benefícios nos termos já mencionados (NEVES 1859: 39-42); no contrato celebrado em 19 de Outubro de 1853, auferia, por mês, a quantia de cento e quarenta e quatro mil réis e tinha direito a dois benefícios anuais, livres de qualquer despesa, com receita mínima assegurada de quatrocentos mil réis cada um (NEVES 1859: 42-46); e no contrato celebrado em 31 de Janeiro de 1860, mantinha o salário mensal e os benefícios anuais nos exactos termos do contrato celebrado em 1853²⁵. Em contrapartida, da análise documental a que tivemos acesso, os actores Theodorico Cruz e Crispiniano Sargedas, que eram, imediatamente a seguir, os mais bem pagos, auferiam, por mês, setenta e dois mil réis e tinham direito apenas a um benefício anual, relativamente ao qual tinham de pagar determinadas despesas. Os números falam por si²⁶.

²⁵ Cf. ANTT – TT/MR/3715 maç.

²⁶ Cf. ANTT – TT/MR/3715 maç.

Neste longo período, que vai da primeira Constituição de 1822 até ao Código Civil de 1867, a única forma legal de impedir qualquer mulher que, cumprindo todos os requisitos impostos pelos diversos diplomas constitucionais, se apresentasse a votar ou pretendesse ser eleita para cargos políticos, era a de defender que a mulher não integrava o conceito “Cidadãos Portuguezes”, uma vez que, na letra da lei, apesar de não ser negada a cidadania às mulheres (sendo de realçar o facto de se valorar a descendência da mulher portuguesa como critério para atribuição da cidadania portuguesa), também não existia qualquer artigo que expressamente a atribuísse. Porém, com o Código Civil de 1867, até esta interpretação legal deixou de ser defensável. Na realidade, dispunha o art. 18.º do Código Civil, que são “cidadãos portuguezes” (...) 6.º A mulher estrangeira, que casa com cidadão portuguez”, pelo que não se poderia, depois de tal consagração legal, argumentar que a mulher não poderia votar por não integrar o conceito de cidadania. Dispunha ainda o art. 7.º do mesmo Código que “A lei civil é igual para todos, e não faz distincção de pessoas, nem de sexo, salvo nos casos que forem especialmente declarados”. Ora, não existindo qualquer proibição resultante da lei relativamente ao direito de voto e à possibilidade electiva da mulher, não era possível, legalmente, discriminar as cidadãs portuguesas, apenas pelo seu sexo, relativamente a tais matérias.

Apesar da inexistência de qualquer proibição legal em virtude do sexo, verdade é que, apenas em 1911, com a primeira República, aproveitando-se da permissão legislativa, que continuava a existir, ainda que baseada noutro diploma legal, surgiu a primeira mulher a propor-se a votar.

Através do Decreto de 5 de Abril de 1911, determinava-se, no art. 5.º, que “São eleitores todos os portuguezes maiores de vinte e um annos, á data de 1 de maio do anno corrente, residentes em territorio nacional, comprehendidos em qualquer das seguintes categorias: 1.º Os que souberem ler e escrever; 2.º Os que forem chefes de familia, entendendo-se como taes aquelles que, ha mais de um anno, á data do primeiro dia do recenseamento, viverem em commum com qualquer ascendente, descendente, tio, irmão, ou sobrinho, ou com sua mulher, e proverem aos encargos de família”. Proibia-se ainda o voto a quem recebesse algum subsídio de beneficência pública ou particular, aos pronunciados com trânsito em julgado, aos interditos, falidos e incapazes e aos portuguezes por naturalização (art. 6.º).

Carolina Beatriz Ângelo licenciou-se em Medicina no ano de 1902, tendo passado a exercer a profissão de médica-cirurgiã e mais tarde de ginecologista. Em

1911, era viúva e tinha a seu cargo uma filha menor que sustentava com o seu rendimento. Por tal motivo, entendia que preenchia todos os requisitos que a lei impunha ao cidadão português eleitor. Porém, quando se apresentou junto da Comissão Recenseadora com o propósito de que o seu nome fosse inscrito no novo Recenseamento Eleitoral, viu a sua pretensão indeferida pelo Presidente da respectiva Comissão. Inconformada, por não compreender a base legal para tal indeferimento, Carolina Beatriz Ângelo interpôs recurso para os Tribunais, vindo a vencer a causa e a ser a primeira mulher portuguesa a votar, em 28 de Maio de 1911, numa eleição política, para a Assembleia Constituinte. O juiz João Baptista de Castro, em Abril de 1911, ao dar-lhe razão, contrariamente ao que seria expectável, actuou em conformidade com a legislação em vigor.

Por tal decisão constituir, ainda hoje, uma preciosidade jurisprudencial, pela clareza e rigor na fundamentação, transcrevemos algumas partes:

Considerando que o referido decreto, com força de lei, de cinco de abril corrente, publicado no Diário do Governo do dia imediato, diz terminantemente, digo diz terminante e simplesmente que são eleitores e elegíveis os portugueses maiores de vinte e um anos, residentes em territórios nacionais e que souberem ler e escrever e forem chefes de família; e assim inclusive não só os homens mas também as mulheres, no significado natural e rigoroso da nossa língua, [...] Considerando que o texto legal que ainda hoje regula o assunto é o Código Civil, art. 18.º e seguintes, em que corrente e terminantemente se diz que são cidadãos portugueses tanto homens como mulheres que estiverem compreendidos nos números indicados e nomeadamente de ser cidadão português: 6.º ‘A mulher estrangeira que casar com um cidadão português’, assim – considerando que o reclamado está em manifesto erro tanto gramatical como jurídico, quando pretende sustentar que portugueses e cidadãos portugueses são os homens com exclusão das mulheres; e Considerando que também está em erro evidente, perante os factos e a lei, querendo que não haja mulheres que sejam chefes de família, como a reclamante que, vivendo com sua filha menor e criados, é realmente chefe de família, e, como tal, não podia ser excluída do recenseamento eleitoral sem disposição terminante que o ordenasse, porquanto a linguagem do n.º 2 do artigo do referido decreto de 5 de abril corrente é manifestamente explicativa e taxativa, por isso: Considerando que o legislador, se quisesse excluir as mulheres do recenseamento eleitoral expressamente o podia e devia dizer tapando a porta que havia aberto com tanta franqueza e justiça; assim, considerando que o legislador da última república proclamada no mundo correta e dignamente se colocou a par dos governos mais civilizados, como alguns da América, Austrália e Escandinávia, verdadeiros precursores na cruzada da civilização; [...] Considerando que excluindo a mulher, apesar de ser uma ilustração, como a reclamante, de ser eleitora e ter intervenção nos assuntos políticos – só por ser mulher, como se diz a folhas n.º 6, verso – é simplesmente absurdo e iníquo e em oposição com as próprias ideias da democracia e justiça proclamadas pelo partido republicano, porquanto desde que a reclamante tem todos os predicados para ser eleitora, não pode, arbitrariamente, ser excluída do recenseamento eleitoral, porque onde a lei não distingue não pode o julgador distinguir; por isso em obediência aos verdadeiros princípios da moderna justiça social: Julgo procedente e provada a presente reclamação e mando que a reclamante seja incluída no recenseamento eleitoral em preparação no lugar e com os requisitos precisos. Intime-se.

(Anon 1911b: 1).

Depois desta decisão proferida pelos Tribunais, o legislador apressou-se a alterar a lei antes que ocorressem novas eleições. Assim, em 1913, foi aprovada uma nova lei eleitoral, a Lei n.º 3, de 3 de Julho, onde, no art. 1.º, ficou a constar expressamente que “São eleitores de cargos legislativos e administrativos todos os cidadãos portugueses do sexo masculino, maiores de 21 anos ou que completem essa idade até o termo das operações de recenseamento, que estejam no gozo dos seus direitos civis e políticos, saibam ler e escrever português, e residam no território da República Portuguesa”. Efectivamente, a partir de 1913 tornava-se, pela primeira vez, em termos legais, expressamente proibido aos cidadãos portugueses do sexo feminino participar em eleições legislativas e administrativas. Tal proibição constituiu, a nosso ver, um importante avanço na consagração do estatuto social da mulher, visto que, desde então, esta deixou de ser simplesmente ignorada como cidadã portuguesa, passando o legislador a ser obrigado, caso pretendesse restringir-lhe os direitos de cidadania, a inscrever tais limitações na lei.

Se em termos políticos foi tão difícil à mulher aperceber-se das possibilidades que a lei lhe permitia, em matéria específica da legislação de índole teatral afigura-se-nos, em face da rapidez com que foi aprovada determinada alteração, que a mulher, mais concretamente a actriz, não esteve tão desatenta nem foi tão ignorante.

Nos termos do Regulamento para a Administração dos Teatros, de 30 de Janeiro de 1846, a Direcção da Sociedade de actores, a quem era entregue a gestão do Teatro Nacional de D. Maria II, era composta por quatro Vogais e presidida pelo Fiscal do Teatro. Os Vogais eram eleitos anualmente por maioria dos votos dos sócios, dependendo tal eleição da confirmação do Governo (art. 61.º). Por sua vez, a Sociedade de actores era composta pelos principais artistas nacionais e pelos alunos do Conservatório Real de Lisboa com as habilitações de suficiente aptidão (art. 36.º). Os principais artistas nacionais que poderiam integrar essa Sociedade tanto eram do sexo masculino como do sexo feminino, o mesmo acontecendo com os alunos do Conservatório Real de Lisboa. Os Estatutos do Conservatório, de 24 de Maio de 1841, nos arts. 98.º e 101.º, determinavam que o colégio teria doze pensionistas do sexo masculino e doze do sexo feminino, doze meios pensionistas do sexo masculino e seis meios pensionistas do sexo feminino, sendo o colégio convenientemente dividido, de forma a que os alunos de cada um dos sexos ficassem absolutamente separados (no seguimento do que já acontecia, nos arts. 30.º e 33.º, do Regimento de 18 de Outubro de

1839, ainda que, através desse Regimento, a admissão de mulheres no regime de pensionistas fosse apenas de seis).

As actrizes, ao integrarem a Sociedade de actores, adquiriam a qualidade de sócias e, nos termos da letra da lei do art. 62.º do citado Regulamento (“Os Vogaes são eleitos annualmente d’entre os societarios á pluralidade de votos em Assembléa Geral com dependencia de confirmação do Governo”), tinham, não só legitimidade para votar, como poderiam, inclusive, vir a ser eleitas para Vogais da Direcção, desde que os outros sócios votassem nelas e o Governo não se opusesse.

Em 1846 integravam a Sociedade de actores do Teatro Nacional de D. Maria II, de acordo com a informação prestada por Matos Sequeira, na classe das primeiras partes, as actrizes Emília das Neves, Carlota Talassi da Silva e Delfina Rosa Espírito Santo; e na classe das comprimárias, as actrizes Josefina dos Santos, Josefa Soller, Maria José dos Santos, Bárbara Maria Cândida Leal, Joana Carlota Frayão de Andrade e Silva e Maria da Assunção Radicci (SEQUEIRA 1955: 115-116). Consta expressamente que a actriz Joana Carlota Silva veio do Conservatório. Também de acordo com as informações prestadas por Matos Sequeira terão sido eleitos, pelos artistas, na primeira eleição da associação, para a sua Direcção, os actores Epifânio Gonçalves, Crispiniano Pantaleão da Cunha Sargedas, Manuel Baptista Lisboa e Theodorico Baptista da Cruz e, suplentes, Joaquim José Tasso e Vitorino Ciríaco da Silva (SEQUEIRA 1955: 117). Atento o teor do contrato celebrado entre Emília das Neves e a Direcção do Teatro Nacional de D. Maria II, em 1846, confirma-se que faziam parte da Direcção da Sociedade, os actores Epifânio Gonçalves, Crispiniano Sargedas, Manuel Baptista Lisboa e Theodorico Baptista da Cruz (NEVES 1859: 39).

Relativamente à eleição de 1847, também em face das informações fornecidas por Matos Sequeira, terão sido eleitos para a Direcção do Teatro Nacional de D. Maria II, os actores Joaquim José Tasso, Theodorico Baptista da Cruz, Epifânio Gonçalves e José Maria Van-Nez, tendo como suplentes os actores António José Ferreira e José António da Silva (SEQUEIRA 1955: 129). Em ambas, apenas homens.

Não se teve acesso às actas das Assembleias Gerais que ocorreram no âmbito destas duas eleições e que levaram à nomeação anual dos quatro Vogais da Direcção. Porém, diferentemente do que aconteceu em termos legislativos para as eleições de carácter político, decorridos dois anos após a entrada em vigor deste Regulamento, procedeu-se à alteração do mesmo, tendo o legislador acrescentado no art. 62.º, um número único, do seguinte teor: “As actrizes não votarão nesta eleição”.

É importante não esquecer que o Regulamento de 1846 dispunha especificamente sobre as circunstâncias em que admitia ser alterado ou acrescentado. Assim, no art. 112.º determinava que ficava subordinado às modificações e acrescentos que fossem reclamados pelo resultado da experiência. Ora, terá seguramente resultado da experiência a necessidade de proibir as actrizes de votar na eleição dos Vogais da Direcção, pois, de outro modo, manter-se-ia a invisibilidade na legislação sobre o voto das actrizes.

Refira-se ainda, sobre a temática teatral, e pela curiosidade que representa, os Estatutos que foram aprovados por Decreto, em 4 de Janeiro de 1856, relativamente à associação do Teatro da Rua dos Condes, associação essa de cariz inteiramente privado. Na realidade, nos estatutos desta associação de accionistas, com um fundo de cinco contos de réis, dividido em mil acções de cinco réis cada uma, determinou-se, por um lado, que o fundo da associação era constituído pelo número de acções emitidas a pessoas de ambos os sexos; e, por outro, que a Assembleia Geral dessa associação era composta por todos os accionistas do sexo masculino (arts. 3.º e 10.º). Apesar da aberração jurídica que significava permitir às mulheres serem titulares de acções, mas não terem qualquer possibilidade de decisão sobre as acções que titulavam, a expressa proibição do sexo feminino em participar nas referidas Assembleias Gerais constituiu um progresso no estatuto da cidadania feminina, que passou da pura invisibilidade à proibição manifesta.

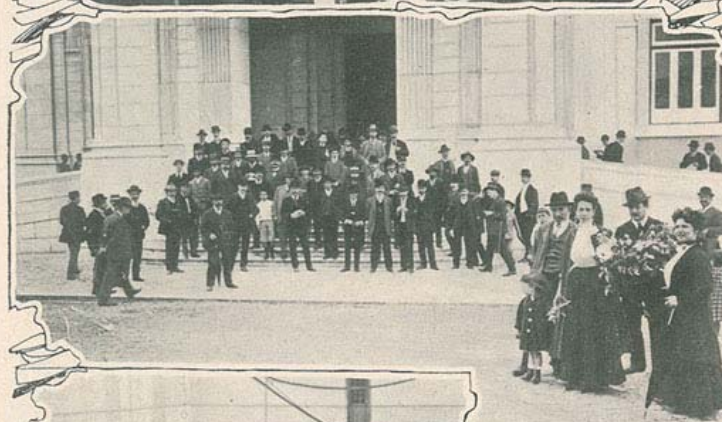
Por fim, importará mencionar os artigos relativos à Caixa de Socorros Dramáticos instituídos pelo Regulamento de 1860. Esta Caixa, que pretendia valer aos actores nas suas doenças ou aos seus familiares em caso de morte, seria gerida por uma Direcção composta por três membros, sendo o primeiro, o representante dos actores do Teatro Nacional de D. Maria II; o segundo, o representante dos actores dos teatros de segunda ordem estabelecidos em Lisboa; e o terceiro, o representante dos actores dos teatros nacionais que funcionavam na cidade do Porto (arts. 92.º e 93). Estes três membros da Direcção seriam eleitos em Assembleia Geral, bianual, por todos os interessados, sendo o resultado da eleição comunicado ao Inspector-Geral dos Teatros que, por sua vez, o faria subir ao Ministério do Reino, com a indicação para ser aprovado (arts. 94.º e 95.º).

Uma vez mais, e ainda que para um cargo de menor importância do que o da Direcção do Teatro Nacional de D. Maria II, estamos perante interessados de ambos os sexos (actores e actrizes), inexistindo qualquer norma legal a proibir a votação das

mulheres, bem como a proibir a eleição destas para membros da Direcção da Caixa de Socorros Dramáticos. Não nos foi possível confirmar, através das Actas, se nestas Assembleias Gerais as actrizes chegaram a pretender votar ou se efectivamente votaram. Desconhecem-se também os nomes dos membros eleitos, no entanto, e dada a proibição social que existia relativamente à possibilidade de uma mulher exercer este tipo de cargo, afigura-se-nos que nenhuma mulher tenha sido efectivamente eleita nestas Assembleias Gerais, sendo certo que, mesmo que o viesse a ser, não nos parece possível que o Ministério do Reino aprovasse tal eleição.

Da análise da legislação citada compreende-se, por um lado, que o poder reivindicativo das mulheres era superior no microcosmo teatral do que na sociedade em geral e isto por se tratar de uma elite específica, a quem determinadas reivindicações começavam a surgir como legítimas; e, por outro, que a proibição do voto feminino apenas se consagrou em termos legislativos quando a mulher se imaginou como cidadã plena, no inteiro gozo dos direitos políticos e civis.

À luz do pensamento actual é difícil compreender o motivo que levou as mulheres, necessariamente as pertencentes às elites sociais e intelectuais do séc. XIX, a não se aproveitarem da ausência legal de proibição para reivindicar o seu direito ao voto e até à sua possibilidade electiva em cargos de natureza política. Muito provavelmente, seria a convicção social e pessoal do seu estatuto de menoridade enquanto cidadãs a razão objectiva desta inércia, desta paralisia. Quem profundamente acredita não atingir a dignidade da cidadania política não pode lutar por ela. A realidade actual resultou de um profundo e demorado trabalho interior, de maturidade psicológica da mulher, que, aos poucos, foi acreditando nas suas capacidades intelectuais, sociais, políticas e éticas, e, a partir desse momento, não mais deixou de lutar por elas. No entanto, não só tal luta é historicamente bastante recente, como, infelizmente, mesmo nos dias de hoje, apenas abrange uma pequena parte da humanidade.



1—Assembléa da Escola Polytechnica (freguezia de S. Mamede) 2—Assembléa da Escola Medica (freguezia da Pena) 3—Assembléa do Lyceu Camões (freguezia de S. Sebastião da Pedreira) 4—A sr.^a D. Carolina Beatriz Angelo, a primeira eleitora portugueza, acompanhada pela sr.^a D. Anna de Castro Osorio, presidente da Liga das Suffragistas Portuguezas—(Clichés de Benoliel)

ram dois socialistas os sr. Alfredo Ladeira e Sá Pereira. Houve ainda duas listas d'oposição no bairro occidental compostas por ele-

mentos radicaes e socialistas e no bairro oriental além das listas d'estes mais uma d'independentes obtendo, todavia, uma baixa votação. Uma nota curiosa das eleições foi a de votar uma senhora, a unica eleitora portugueza, a medica D. Carolina Beatriz Angelo, inscripta com o numero 2:513 na freguezia de S. Jorge de Arroios. O acto eleitoral decorreu na melhor fórma; não houve o mais ligeiro tumulto nem a menor alteração da ordem sendo no circulo oriental o deputado mais votado o sr. dr. Magalhães Lima e o menos o sr. Sá Pereira, e no circulo occidental respectivamente os srs. Theophilo Braga e Machado Santos. Por todo o paiz notou-se a mesma calma sendo a Constituinte exclusivamente composta de republicanos e devendo ser inaugurada solememente as suas sessões em 19 de junho.



Fig. 9 – Carolina Beatriz Ângelo, no dia 28 de Maio 1911.

Conclusão

Percorrido o caminho analítico do nosso *corpus* legislativo, importa reflectir sobre as descobertas efectuadas. As leis, na sua dupla vertente de reprodução da vontade imanente de uma nação e de motor de desenvolvimento, forneceram-nos efectivos testemunhos de uma época há muito desaparecida.

O actor, personagem malquista da segunda metade de Setecentos, através da intervenção oportuna do Marquês de Pombal, viu-se liberto da infâmia que o perseguia, transformando-se numa pequena casta privilegiada, a quem as dívidas já não se traduziam em arrestos no salário ou em prisão e mesmo a prática de crimes só implicava prisão se detido em flagrante delito. O espectáculo teatral, enquanto escola do Povo, quando bem regulado, justificava tais procedimentos. Porém, fosse porque não tivesse sabido aproveitar-se desse estatuto, fosse porque o erário público português não tivesse conseguido resistir aos encantos de uma *cantarini* veneziana, verdade é que, terminado o apoio do Marquês de Pombal, já no reinado de D. Maria I, a profissão de actor voltou ao seu anterior desamparo. Sem apoio do Estado e perseguido pelo fanatismo religioso de Pina Manique, o teatro foi submerso pelos fantasmas da decadência e opróbrio. As mulheres, na sua qualidade de eternas tentadoras, foram afastadas dos palcos, dos camarins e dos bastidores, de forma a moralizar a arte, que, desse modo, se perdia em representações anacrónicas. Por fim, com o virar do século, as mulheres gradualmente voltaram a surgir em palco até atingirem, como Emília das Neves, em meados de Oitocentos, o estatuto de diva. O contrato anual celebrado entre o Teatro Nacional D. Maria II e esta actriz, ícone do sucesso da actividade teatral, à data, entre nós, não só era invejável como não tinha paralelo com o dos restantes actores.

À consagração da profissão de actor não foi despiciendo o papel de Almeida Garrett, génio ímpar da cultura do séc. XIX, que, com o seu empenho e persistência, conseguiu criar uma Escola de Declamação, apoiada pelo Estado, onde se podiam inscrever mulheres. De repente, não só eram aceites as mulheres como actrizes, como estas passavam a ter mais habilitações literárias que as mulheres em geral. É importante relembrar que na Escola de Declamação ensinava-se a língua portuguesa (na aula de “recta pronuncia”), a história universal e nacional e a geografia (na aula de rudimentos históricos) e os clássicos da literatura (na aula de declamação).

No progressivo prestígio desta profissão foi também relevante a criação de um Teatro Nacional, uma vez mais fruto da perseverança de Almeida Garrett, onde os

actores adquiriram normativos de progressão na carreira e direitos sociais, através de um fundo (Montepio), em caso de doença e velhice, e, posteriormente, através de um regime de aposentação e reforma e de uma Caixa de Socorros Dramáticos, para apoio dos actores nas suas doenças e dos seus familiares em caso de morte. Com o Regulamento de 1860, a protecção social concedida aos actores do Teatro Nacional de D. Maria II, através da Caixa de Socorros Dramáticos, é alargada aos actores dos teatros de segunda ordem estabelecidos em Lisboa e aos actores dos teatros nacionais a funcionarem no Porto. Cada vez mais a profissão de actor adquiria um estatuto de estabilidade.

Como contrapartida dos privilégios concedidos aos actores do Teatro Nacional de D. Maria II, o Estado impôs-lhes diversas obrigações, com punição prevista em caso de incumprimento, incluindo pesadas sanções que poderiam mesmo levar à prisão. Essas obrigações reportavam-se ao conteúdo funcional da profissão e, em face do pormenor legislativo, fornecem-nos uma descrição dos actores como seres caprichosos, irresponsáveis e infantis. O vedetismo, tão característico daquela época, sobretudo com determinadas actrizes, propiciava este tipo de comportamentos. Por outro lado, a maior parte dos actores do Teatro Nacional D. Maria II tinha alcançado o seu estatuto profissional de modo empírico (o Conservatório ainda era muito recente), não se revendo na adopção de métodos rígidos de trabalho e na hierarquização que lhes era imposta, devendo obediência ao ensaiador. Os actores, embora infames, eram livres na metodologia de trabalho adoptada e na desobrigação de assiduidade e pontualidade. Porém, o principal Teatro da Nação pretendia, em troca das garantias que concedia, transformar a profissão de actor numa actividade sujeita, como qualquer outra, a princípios gerais, aos quais todos deviam obediência. Não tendo todos os actores o mesmo apreço aos olhos do público, e, por isso mesmo, o mesmo valor no mercado da oferta e da procura, facilmente se compreende que os mais idolatrados tenham tido muitas dificuldades em se acomodar a este novo sistema.

Deve-se, uma vez mais, a Almeida Garrett o reconhecimento do autor dramático como legítimo titular de direitos sobre a sua obra e a necessidade de ser contemplado em legislação especial, que versasse concretamente a representação do texto, fim último da obra dramática. Também é à visão sistémica da realidade teatral de Almeida Garrett que se deve a criação de prémios para o autor dramático como forma de incentivar a concepção de originais portugueses e reduzir a invasão de obras estrangeiras - traduzidas e imitadas - no palco nacional. Esta visibilidade do autor dramático é paralela

à importância do texto no teatro, um dos pilares para o renascimento do esplendor da arte dramática, e é ainda contemporânea da atribuição de poderes ao autor na criação do espectáculo. Numa relação de ténues equilíbrios, autor e ensaiador procuram ganhar espaço no domínio da concepção teatral, e se o ensaiador é quem primeiro vence, essa vitória pode rapidamente transformar-se em derrota, em face das garantias de reclamação, protesto e recurso concedidas ao autor em situações de discordância com as opções cénicas do ensaiador. A criação artística teatral enleada nas teias da legislação, acaba por se transformar numa confusão burocrática de decisões e contra decisões.

Também a censura teatral, tripartida em censura moral, política e literária, que se exercia em meados de Oitocentos, não veio facilitar esta já difícil equação. A censura teatral, realidade inquestionável durante a monarquia absolutista, manteve esse mesmo estatuto com o liberalismo constitucional. Almeida Garrett, personalidade devota aos ideais do liberalismo e da liberdade de expressão, princípio consagrado nas Constituições Monárquicas e na Carta Constitucional, e opositor manifesto a uma das mais polémicas leis de limitação da liberdade de imprensa (a denominada “lei da rolha”) vivia pacificado com a censura na actividade teatral, a qual, aliás, convictamente exerceu.

Escudados na necessidade de impedir que o público se pervertesse ao mau gosto dos espectáculos, quando não previamente censurados, os poderes políticos, religiosos e intelectuais portugueses, em comum acordo, mantiveram no teatro, e apenas nele, a arcaica instituição da censura prévia, limitando, desse modo, a originalidade e criatividade artísticas, por temerem, consciente ou inconscientemente, o seu manifesto poder de incendiar as almas e de propagandear ilusões.

O público, neste furor legislativo, também foi contemplado, em matéria quer de contenção de comportamentos, quer de defesa dos seus interesses. Assim, as pateadas tiveram direito a Decreto, como o tiveram algumas medidas sobre a segurança dos espaços públicos e a proibição de comportamentos indecorosos e grosseiros por parte dos actores sobre o público no espaço teatral. As mais elementares regras de educação e civilidade eram ainda muito precárias na vivência social nacional.

Os vários períodos histórico-políticos também se reflectiram nas leis que analisámos, transitando de leis sem quaisquer direitos de defesa a leis com duplas instâncias de recurso.

Mas o mais curioso foi a descoberta da inexistência de proibição do voto feminino nas Constituições Monárquicas e na Carta Constitucional e, em contrapartida,

a necessidade de proibição do voto das actrizes em eleições no âmbito das sociedades de actores. A mulher desconhecia os direitos de cidadania, mas a actriz não ignorava os seus direitos nas instituições teatrais.

Por fim, muito nos revelaram as leis sobre a ideia do teatro em cada momento histórico. De um local de mera diversão, atolado de bêbedos, viciosos e bandidos, o teatro transformou-se, quando bem regulado, numa escola para o Povo aprender as máximas sãs da Política, da Moral e do Patriotismo. Desde então, o Estado foi procurando incessantemente alcançar essa nobre ideia, interferindo, primeiro, timidamente e, depois, cada vez mais ousadamente, na actividade teatral, até que, num ímpeto de vigor patriótico, tomou a si a direcção da escola que mais obrigação tinha de desempenhar essa função de utilidade pública: o Teatro Nacional D. Maria II.

Daquilo que o público aprendeu com as representações no Teatro Nacional D. Maria II pouco se sabe, porém, conhecem-se bem as dívidas que o erário público acumulou. Má gestão, compadrio, mera incompetência, talvez um pouco de tudo e sobretudo uma incapacidade em assumir que efectivamente a utilidade pública não é um negócio.

Bibliografia

1. Fontes manuscritas e dactilografadas

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

Constituições Políticas:

Acto Adicional à Carta Constitucional da Monarquia Portuguesa, por D. Maria II.

Intendência Geral da Policia/Secretarias/Contas para as Secretarias:

Lv.1 (1780-1783).

Lv.2 (1784-1787).

Lv.3 (1787-1793).

Leis e Ordenações/Colecção de Leis:

Alvará com força de Lei da criação da Intendência Geral da Polícia e seu Regulamento, de 25 de Junho de 1760.

Manuscritos da livraria:

Zamperinaida macedica, metrica, critica, satirica ou colecção das obras poeticas [...] que se tem feito à cantora italiana Anna Zamperine e seo apaixonado o P.^e Manoel de Macedo.

Ministério do Reino:

mç.454-cx.569 (1792-1804).

mç.992-cx.1113 (1771-1822).

mç.3715.

mç.3717.

Biblioteca da Assembleia da República

Diplomas para o Conservatorio Geral da Arte Dramatica.

Biblioteca da Imprensa Nacional Casa da Moeda

Documentos para a Real Meza Censoria.

Biblioteca Nacional de Portugal

Esripturas do Theatro da Rua dos Condes 1772 a 1776.

2. Fontes impressas

Legislação

Carta constitucional da monarchia portugueza: decretada, e dada pelo Rei de Portugal e Algarves D. Pedro, Imperador do Brasil aos 29 de Abril de 1826. Lisboa: Imprensa Régia, 1827.

Collecção Chronologica da Legislação Portugueza, (1603 a 1612), compilada e anotada por José Justino de Andrade e Silva. Lisboa: Imprensa de J. J. A. Silva, 1854.

Collecção da Legislação Portugueza, desde a ultima compilação das ordenações (1763 a 1774), redigida por António Delgado da Silva. Lisboa: Typ. Maigrense, 1829.

Collecção da Legislação Portugueza, desde a ultima compilação das ordenações (1775 a 1790), redigida por António Delgado da Silva. Lisboa: Typ. Maigrense, 1828.

Collecção da Legislação Portugueza, desde a ultima compilação das ordenações (1791 a 1801), redigida por António Delgado da Silva. Lisboa: Typ. Maigrense, 1828.

Collecção de Decretos e Regulamentos, mandados publicar por Sua Magestade Imperial o Regente do Reino (03/03/1832-28/07/1833). Lisboa: Imprensa Nacional, 1836.

Collecção de Decretos e Regulamentos, publicados durante o governo da Regencia do Reino estabelecida na Ilha Terceira (15/06/1829-28/02/1832). Lisboa: Imprensa Nacional, 1836.

Collecção de Legislação das Cortes de 1821 a 1823. Lisboa: Imprensa Nacional, 1843.

Collecção de Legislação Portuguesa (1828 – 2.º Semestre). Lisboa: Imprensa Nacional, 1883.

Collecção de Leis e outros Documentos Officiaes publicados (15/08/1834-31/12/1835). Lisboa: Imprensa Nacional, 1837.

Collecção de Leis e outros Documentos Officiaes publicados (1.º Semestre de 1837). Lisboa: Imprensa Nacional, 1837.

Collecção de Leis e outros Documentos Officiaes publicados (2.º Semestre de 1837). Lisboa: Imprensa Nacional, 1837.

Collecção de Leis e outros Documentos Officiaes publicados (1838). Lisboa: Imprensa Nacional, 1838.

Collecção de Leis e outros Documentos Officiaes publicados (1839). Lisboa: Imprensa Nacional, 1839.

Collecção de Leis e outros Documentos Officiaes publicados (1840). Lisboa: Imprensa Nacional, 1840.

Collecção de Leis e outros Documentos Officiaes publicados (1841). Lisboa: Imprensa Nacional, 1841.

Collecção de Leis Extravagantes. Lisboa: 1828.

Collecção de Leis, Decretos e Alvarás, Ordens regias, e Edictaes (1812-1814). Lisboa: s/d.

Collecção de Leis, Decretos e Alvarás, Ordens regias, e Edictaes (1817-1820). Lisboa: s/d.

Collecção de todas as Leis, Alvarás, Decretos, etc. (1.º Semestre de 1824). Lisboa: Imprensa Régia, s/d.

Collecção de todas as Leis, Alvarás, Decretos, etc. (2.º Semestre de 1826). Lisboa: Imprensa Régia, s/d.

Collecção de todas as Leis, Alvarás, Decretos, etc. (1.º Semestre de 1827). Lisboa: Imprensa Régia, s/d.

Collecção dos Decretos, Resoluções e Ordens das Côrtes Geraes, Extraordinarias e Constituintes da Nação Portuguesa, desde a sua installação em 26 de Janeiro de 1821 (Parte I e II). Coimbra: Imprensa da Universidade, 1822.

Collecção Official da Legislação Portuguesa (de 1842 em diante), redigida por António Delgado da Silva. Lisboa: Imprensa Nacional, 1842.

Collecção Official da Legislação Portuguesa (de 1843 em diante), redigida por António Delgado da Silva. Lisboa: Imprensa Nacional, 1843.

Collecção Official da Legislação Portuguesa (1846), redigida por António Delgado da Silva. Lisboa: Imprensa Nacional, 1846.

Collecção Official da Legislação Portuguesa (1847), redigida por António Delgado da Silva. Lisboa: Imprensa Nacional, 1847.

Collecção Official da Legislação Portuguesa (1848), redigida por António Delgado da Silva. Lisboa: Imprensa Nacional, 1848.

Collecção Official da Legislação Portuguesa (1850), redigida por José Maximo de Castro Neto Leite e Vasconcellos. Lisboa: Imprensa Nacional, 1851.

Collecção Official da Legislação Portuguesa (1851), redigida por José Maximo de Castro Neto Leite e Vasconcellos. Lisboa: Imprensa Nacional, 1852.

Collecção Official da Legislação Portuguesa (1853), redigida por José Maximo de Castro Neto Leite e Vasconcellos. Lisboa: Imprensa Nacional, 1854.

Collecção Official da Legislação Portuguesa (1855), redigida por José Maximo de Castro Neto Leite e Vasconcellos. Lisboa: Imprensa Nacional, 1856.

Collecção Official da Legislação Portuguesa (1856), redigida por José Maximo de Castro Neto Leite e Vasconcellos. Lisboa: Imprensa Nacional, 1857.

Collecção Official da Legislação Portuguesa (1859), redigida por José Maximo de Castro Neto Leite e Vasconcellos. Lisboa: Imprensa Nacional, 1860.

Collecção Official da Legislação Portuguesa (1860), redigida por José Maximo de Castro Neto Leite e Vasconcellos. Lisboa: Imprensa Nacional, 1861.

Constituição Política da Monarchia Portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional. 1822.

Constituição Política da Monarchia Portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional. 1838.

Decreto de 28 de Setembro de 1836. *Diario do Governo*, n.º 231. Secretaria de Estado dos Negócios do Reino. Lisboa.

Decreto de 15 de Novembro de 1836. *Diario do Governo*, n.º 273. Secretaria de Estado dos Negócios do Reino. Lisboa.

Decreto de 19 de Novembro de 1836. *Diario do Governo*, n.º 277. Secretaria de Estado dos Negócios do Reino. Lisboa.

Decreto de 22 de Novembro de 1836. *Diario do Governo*, n.º 280. Secretaria de Estado dos Negócios do Reino. Lisboa.

Decreto de 29 de Maio de 1841. *Diario do Governo*, n.º 137. Secretaria de Estado dos Negócios do Reino. Lisboa.

Decreto de 16 de Julho de 1841. *Diario do Governo*, n.º 167. Secretaria de Estado dos Negócios do Reino. Lisboa.

Decreto de 5 de Abril de 1911. *Diario do Governo*, n.º 79. Ministério do Interior. Lisboa.

Estatutos da Associação do Theatro da Rua dos Condes que fazem parte do Alvará. Lisboa: [s.n], 1856.

Estatutos do Conservatorio Real de Lisboa, decretados em 24 de Maio de 1841. Lisboa: Imprensa Nacional, 1841.

Instituição da Sociedade estabelecida para a subsistência dos Theatros Publicos da corte. Lisboa: Regia Typografia Silviana, s/d.

Instrucções ou regulamento provisório do Real Theatro Nacional de S. Carlos. Lisboa: Regia Typografia Silviana, s/d.

Lei n.º 3. *Diário do Governo*, n.º 153. Presidência do Ministério. Lisboa.

Plano da reforma da Sociedade do Theatro Nacional da Rua dos Condes. Lisboa: Typografia de Bulhões, 1819.

Regulamento e mais legislação sobre a Administração dos Theatros. Lisboa: Imprensa Nacional, 1860.

Resoluções do Conselho de Estado na secção do contencioso administrativo, coligidas e explicadas por José Silvestre (Tomo X). Lisboa: Imprensa Nacional, 1862.

Periódicos

Diario do Governo, n.º 117. Lisboa, 1841.

Diario do Governo, n.º 49. Lisboa, 1849.

Jornal do Conservatorio, n.º 4. Lisboa, 1849.

Revista do Conservatorio Real de Lisboa, n.ºs 1, 2. Lisboa, 1842.

Revista Universal Lisbonense – jornal dos interesses physicos, intellectuaes, e moraes, n.ºs 33, 38. Lisboa, 1846.

3. Bibliografia Geral

ALMEIDA, Maria João

2007 *O Teatro de Goldoni no Portugal de Setecentos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

ANDRADA, Ernesto de Campos de (rev. e coord.)

1926 *Memórias do marquês de Fronteira e d'Alorna D. José Trazimundo Mascarenhas Barreto ditadas por êle próprio em 1861* [parte primeira e segunda], (1802 a 1824). Coimbra: Imprensa da Universidade.

Anon.

1875 *Emilia das Neves: documentos para a sua biographia....* Lisboa: Livraria Universal Silva Júnior.

ASCENSÃO, José de Oliveira

1984 *O Direito. Introdução e Teoria Geral*. 3.ª ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

BECKFORD, William

2009 *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha* (trad. João Gaspar Simões). 3.ª ed., reimpressão, Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.

BEIRÃO, Caetano

1934 *D. Maria I: 1777-1792*. 2.ª ed., Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

BENEVIDES, Francisco da Fonseca

1883 *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa: desde a sua fundação em 1793 até á actualidade*. Lisboa: Typ. Castro Irmão.

BRITO, Manuel Carlos de

1989 *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Estampa.

BRAGA, Theophilo

1871a *Historia do Theatro Portuguez* [Vol. III], *A baixa comedia e a opera: seculo XVIII*. Porto: Imprensa Portugueza.

1871b *Historia do Theatro Portuguez* [Vol. IV], *Garrett e os dramas romanticos: seculo XIX*. Porto: Imprensa Portugueza.

1901 *Filinto Elysio e os dissidentes da Arcadia*. Porto: Livraria Chardron, successores Lello & Irmão.

CAMACHO, Manuel de Brito

s/d *A linda Emilia*. Lisboa: Livraria Editora Guimarães.

CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da / ANASTÁCIO, Vanda

- 2005 *O Teatro em Lisboa no tempo do Marquês de Pombal*. Lisboa: Museu Nacional do Teatro.
- CARREIRA, Laureano
1988 *O teatro e a censura em Portugal na segunda metade do século XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- CARVALHO, Maria Amália Vaz de
s/d *Scenas do século XVIII em Portugal*. Lisboa: Portugal-Brasil.
- CASTILHO, Júlio de
1962 *Lisboa Antiga, O Bairro Alto, volume IV, 3ª edição*. Lisboa: Oficinas Gráficas da C.M.L. Verbo.
- CORREIA, Eduardo
1971 *Direito Criminal*. Reimpressão. Coimbra: Livraria Almedina.
- CRUZ, Duarte Ivo
2001 *História do Teatro Português*. Lisboa: Editorial Verbo.
1983 *Introdução à História do Teatro Português*. Lisboa: Guimarães.
1995 *Almeida Garrett: correspondência inédita do arquivo do Conservatório (1836-1841)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- DIAS, Maria Tavares
1990 *Lisboa Desaparecida* [volume 2]. Coimbra: Quimera Editores.
- ENGISH, Karl
1988 *Introdução ao pensamento jurídico* (trad. J. Baptista Machado). 6.ª ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- FERNANDES, Domingos Manuel
1873 *Biographia Politico-Litteraria do Visconde de Almeida Garrett*. Lisboa: Typ. Luso-Britannica de W. T. Wood.
- FERREIRA, Manuel Cavaleiro de
1992 *Lições de Direito Penal*. 4.ª ed., Lisboa: Editorial Verbo.
- FRANÇA, José-Augusto
1993 *O Romantismo em Portugal*. 2.ª ed., Lisboa: Livros Horizonte.
- GARRETT, Almeida
s/d *Frei Luís de Sousa – Um Auto de Gil-Vicente*. Porto: Livraria Chardron.
1914 *Obras Posthumas*, Vol. 1. Lisboa: Livraria Moderna – Editora.
2007 *Cartas de Amor à Viscondessa da Luz*. Vila Nova de Famalicão: Quasi.
- GAMBOA, José
1949 *A Propósito De Teatro*. Lisboa. Edição do Autor.
- LIMA, Fernando Andrade Pires de / VARELA, João de Matos Antunes
1948 *Código Civil Português*. Ed. actualizada e anotada, Coimbra: Coimbra Editora.
- LINK, Heinrich Friedrich
2005 *Notas de uma viagem a Portugal e através de França e Espanha* (trad. Fernando Clara). Lisboa: Biblioteca Nacional.
- LOPES, Maria Antónia
1989 *Mulheres, espaço e sociabilidade*. Lisboa: Livros Horizonte.
- MACEDO, José Agostinho
1812 *As pateadas de theatro investigadas na sua origem, e causas*. Lisboa: Imprensa Regia.

- MACHADO, J. Baptista
1983 *Introdução ao Direito e ao Discurso Legitimador*. Coimbra: Livraria Almedina.
- MENDES, João Castro
1984 *Introdução ao Estudo do Direito*. Lisboa: Editora Danúbio.
- NEVES, Emília das
1859 *A actriz Emilia das Neves e Sousa ao publico: resposta á correspondencia do Senhor Commissario Regio do Theatro de D. Maria II*. Lisboa: Typ. de Joaquim Germano de Sousa Neves.
- OLIVEIRA, Eduardo Freire de
1911 *Elementos para a História do Municipio de Lisboa* (1.^a parte, Tomo XVII). Lisboa: Typographia Universal.
- OLIVEIRA, Luísa Tiago de,
1992 *A Saúde Pública no Vintismo, A Crise do Antigo Regime e as Cortes Constituintes de 1821-1822*, Lisboa: Edições João Sá.
- PIMENTEL, Alberto
1907 *Zamperineida: Segundo um manuscripto da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Lisboa: Livraria Central de Gomes de Carvalho.
- REBELLO, Luiz Francisco
1980 *O Teatro Romântico (1838-1869)*. Lisboa: Ministério da Cultura e da Ciência.
2010 *Três Espelhos: Uma visão panorâmica do teatro português do liberalismo à ditadura (1820-1926)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
1988 “Garrett e a reforma do teatro”, in *Conservatório Nacional. 150 anos de ensino do teatro*. Homenagem a Almeida Garrett. (Conferências realizadas no âmbito da comemoração dos 150 Anos do Conservatório Nacional a 26, 27 e 28 de Janeiro de 1987). Lisboa: E.S.T.C., pp. 37-43.
- RODRIGUES, Graça Almeida
1980 *Breve História da Censura Literária em Portugal*. Lisboa: Ministério da Educação e da Ciência.
- ROUSSADO, Francisco Lourenço
1799 *Dissertação histórica, e critica sobre as representações theatraes*. Lisboa: Officina Nunesiana.
- RUDERS, Carl Israel
2002 *Viagem em Portugal 1798-1802*. Reimpressão, Lisboa: Biblioteca Nacional.
- SAMPAIO, Albino Forjaz de
1920 *Subsidios para a historia do teatro português: Teatro de Cordel* (catálogo da colecção do autor). Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa.
- SARTORI, Claudio
1990-92 *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici* [5.^o vol.] R-Z. Cuneo: Bertola & Locatelli Editori.
- SENA, Jorge de
1988 *Do Teatro em Portugal*. Lisboa: Edições 70.
- SEQUEIRA, Matos
1933 *Teatro de outros tempos*. Lisboa: Livraria Coelho.
1955 *História do Teatro Nacional D. Maria II* (I volume). Lisboa: Oficinas Gráficas de Ramos, Afonso & Moita.

SILVA, João Paulo Pereira da (coord.)

2010 *Pombal e o seu Tempo*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.

SILVA, Maria Regina Tavares da

2013 *Carolina Beatriz Ângelo (1879-1911)*. 2.^a ed., Lisboa: Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género.

VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira de

2003 *O Teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett*. Lisboa: Museu Nacional do Teatro.

VASQUES, Eugénia

2010 *Para a História da Encenação em Portugal: O Difícil progresso do conceito de encenação no Teatro (1837-1928)*. Lisboa: Sá da Costa Editora.

4. Artigos em periódicos

AA. VV.

1878 “XXIV Aniversario da morte d’Almeida Garrett”, *O Ocidente, revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*, n.º 24. Lisboa: 186-192.

1999 “Garrett Nosso Contemporâneo”, *Cadernos*, n.º 15. Almada: Companhia Teatro de Almada: 5-58.

Anon.

1842 “Rua dos Condes”, *O Pirata, semanário theatral*, n.º 3, Lisboa: 11-12.

1848 “Folhetim. Theatros. D. Maria II”, *O Estandarte*, n.º 50, Lisboa: 201-202.

1849 “Biographia: Epifanio Aniceto Gonçalves”, *Galeria Theatral, jornal critico-litterário*, n.º 3. Lisboa: 2-3.

1851 “Theatro do Gymnasio”, *A Semana Theatral*, 2.^a série, n.º 2, Lisboa: 8.

1911a “As sufragistas recorrem para os tribunaes”, *A Capital, diário republicano da noite*, n.º 289. Lisboa: 2.

1911b “O Feminismo Triumphante! A mulher portuguesa tem direito ao voto”, *A Capital: diário republicano da noite*, n.º 294. Lisboa: 1.

1911c “Estão eleitas as constituintes: A eleição em Lisboa”, *Ilustração Portuguesa*, n.º 276. Lisboa: 713-715.

AZEVEDO, Maximiliano d’

1882a “O Theatro da Rua dos Condes”, *O Occidente, revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*, n.º 129. Lisboa: 162-163.

1882b “O Theatro da Rua dos Condes”, *O Occidente, revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*, n.º 131. Lisboa: 180-182.

1882c “O Theatro da Rua dos Condes”, *O Occidente, revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*, n.º 132. Lisboa: 189-190.

1882d “O Theatro da Rua dos Condes”, *O Occidente, revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*, n.º 133. Lisboa: 197-198.

1882e “O Theatro da Rua dos Condes”, *O Occidente, revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*, n.º 134. Lisboa: 206.

1882f “O Theatro da Rua dos Condes”, *O Occidente, revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*, n.º 135. Lisboa: 214-215.

1882g “O Theatro da Rua dos Condes”, *O Occidente, revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*, n.º 136. Lisboa: 223.

1882h “O Theatro da Rua dos Condes”, *O Occidente, revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*, n.º 139. Lisboa: 244-246.

1883a “O Theatro da Rua dos Condes”, *O Occidente, revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*, n.º 148. Lisboa: 29-30.

1883b “O Theatro da Rua dos Condes”, *O Occidente, revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*, n.º 151. Lisboa: 54.

1883c “O Theatro da Rua dos Condes”, *O Occidente, revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*, n.º 153. Lisboa: 69-70.

- 1883d “O Theatro da Rua dos Condes”, *O Occidente, revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*, n.º 154. Lisboa: 76-78.
- 1883e “O Theatro da Rua dos Condes”, *O Occidente, revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*, n.º 159. Lisboa: 118-119.
- 1883f “O Theatro da Rua dos Condes”, *O Occidente, revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*, n.º 160. Lisboa: 125-126.
- 1883g “O Theatro da Rua dos Condes”, *O Occidente, revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*, n.º 162. Lisboa: 143.
- 1883h “O Theatro da Rua dos Condes”, *O Occidente, revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*, n.º 163. Lisboa: 150.
- 1883i “O Theatro da Rua dos Condes”, *O Occidente, revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*, n.º 167. Lisboa: 180-182.
- 1883j “O Theatro da Rua dos Condes”, *O Occidente, revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*, n.º 170. Lisboa: 205-206.
- 1883k “O Theatro da Rua dos Condes”, *O Occidente, revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*, n.º 172. Lisboa: 219.
- 1883l “O Theatro da Rua dos Condes”, *O Occidente, revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*, n.º 175. Lisboa: 245-246.
- 1883m “O Theatro da Rua dos Condes”, *O Occidente, revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*, n.º 177. Lisboa: 262.
- 1883n “O Theatro da Rua dos Condes”, *O Occidente, revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*, n.º 178. Lisboa: 267.
- 1883o “O Theatro da Rua dos Condes”, *O Occidente, revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*, n.º 179. Lisboa: 278.
- 1883p “O Theatro da Rua dos Condes”, *O Occidente, revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*, n.º 180. Lisboa: 286-287.

CASTILHO, António Feliciano de

- 1860 “Emilia das Neves e Sousa”, *Revista contemporanea de Portugal e Brazil*, vol. II, n.º 5. Lisboa: 195-209.
- 1860 “Emilia das Neves e Sousa”, *Revista contemporanea de Portugal e Brazil*, vol. III, n.º 4. Lisboa: 208-217.

LEAL, Mendes

- 1864 “Visconde d’Almeida Garrett”, *Revista contemporanea de Portugal e Brazil*, vol. V, n.º 1. Lisboa: 1-8.

LOBATO, Gervasio

- 1882 “O Theatro da Rua dos Condes”, *O Occidente, revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*, n.º 127. Lisboa: 146-147.

LOPES, Henrique de Almeida

- 1968 “Vida, Morte e Ressurreição do velho Teatro da rua dos Condes”, *Occidente, revista portuguesa mensal*, n.º 365, Vol. LXXV. Lisboa: 89-102.

5. Dissertações académicas

SIMÕES, Adriana Cláudia Redondo

- 2007 *Contas dos teatros públicos da Corte [Texto policopiado]: Teatro da Rua dos Condes, teatro do Bairro Alto, teatro da Graça*. (2 volumes). Tese mestrado, Investigação e Ensino da Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra: orient. José Oliveira Barata, José Augusto Cardoso Bernardes. Coimbra: Coimbra 2007.

6. Obras de referência

AA.VV.

- 1963-94 *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, 23 volumes. Lisboa: Verbo

- 2001 *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, 2 volumes [ed. lit.] Academia das Ciências de Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa: Verbo.
- BASTOS, Sousa
- 1898 *Carteira do artista. Apontamentos para a historia do theatro portuguez e brasileiro acompanhados de noticias sobre os principaes artistas, escriptores dramaticos e compositores estrangeiros*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand, José Bastos. [Lisboa: Arquimides Livros, 2007. *Fac-simile* da edição de Lisboa: José Bastos Editor, 1898.]
- 1908 *Diccionario do Theatro Portuguez*. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva. [Lisboa: Arquimides Livros, 2006. *Fac-simile* da edição de Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1908.]
- MÓNICA, Maria Filomena (dir.)
- 2005 *Dicionário Biográfico Parlamentar: 1834-1910*, 2.º vol.: D-M. Lisboa: Assembleia da República: Imprensa de Ciências Sociais.
- PAVIS, Patrice
- 1987 *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Messidor/Éditions sociales.
- SOLMER, Antonino (dir.)
- 2014 *Manual de Teatro*. 4.ª ed., Lisboa: Planeta.

7. Sitiografia

<http://antt.dglab.gov.pt/pesquisar-na-torre-do-tombo/>

<https://dre.pt/>

<http://legislacaoregia.parlamento.pt/Pesquisa/Default.aspx?ts=1>

<http://www.museudacidade.pt/Coleccoes/Gravura/Paginas/Theatro-de-DMaria-II-em-Lisboa.aspx>

<http://opsis.fl.ul.pt/Typology/Index>

<http://opsis.fl.ul.pt/Infographic/Index?typology1=Retratos%2B>

<http://purl.pt/index/geral/PT/index.html>

<http://purl.pt/4673>

<http://purl.pt/6795>

<http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/>

<http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/default.htm>

<http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/documento.aspx?docId=172&sM=t&sV=alvará>

<http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/documento.aspx?docId=255&sM=t&sV=alvará>

<http://www.artnet.com/artists/nathaniel-hone-the-elder/past-auction-results>

<http://artoftherococoera.tumblr.com/post/45527554832/monsieurleprince-after-nathaniel-hone-the-elder>

<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/index.htm>

http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1911/N276/N276_master/N276.pdf

Anexo

em CD de documentação que considerámos relevante

Sobre TEATRO:

| | | |
|--------|---|--|
| Doc.01 | Alvará, 30 de Novembro de 1612 | Sobre a representação de comédias em Lisboa. |
| Doc.02 | <i>Instituição da Sociedade estabelecida para a subsistência dos Theatros Publicos da Corte</i> | Requerimento de 30 de Maio de 1771 para a formação da Sociedade e a sua confirmação por Alvará de 17 de Julho de 1771. |
| Doc.03 | Portaria, 03 de Fevereiro de 1812 | Regulamento Provisório da “Sociedade do Theatro Nacional da Rua dos Condes”. |
| Doc.04 | Aviso, 05 de Abril de 1819 | Plano da Reforma do Regulamento Provisório da Sociedade do Teatro Nacional da Rua dos Condes. |
| Doc.05 | Decreto, 28 de Setembro de 1836 | Ordena a Almeida Garrett a proposta de um plano para a fundação e organização de um Teatro Nacional. |
| Doc.06 | Decreto, 15 de Novembro de 1836 | Define as bases gerais da actividade teatral – “Decreto de Garrett”. |
| Doc.07 | Decreto, 19 de Novembro de 1836 | Nomeação de Gaspar Marques para o Conservatório Geral da Arte Dramática. |
| Doc.08 | Decreto, 22 de Novembro de 1836 | Nomeação de Almeida Garrett para “Inspector Geral dos Theatros, e Espectaculos Nacionaes”. |
| Doc.09 | Portaria, 10 de Janeiro de 1837 | Sobre o local para a construção de um Teatro Nacional. |
| Doc.10 | Decreto, 07 de Dezembro de 1837 | Cria o “Delegado do Inspector Geral dos Theatros”. |
| Doc.11 | Aviso, 15 de Dezembro de 1838 | Da Conferência Geral do “Conservatorio da Arte Dramatica” em 23 de Dezembro. |
| Doc.12 | Aviso, 02 de Janeiro de 1839 | Sobre as condições para os contratos no Teatro Nacional. |
| Doc.13 | Decreto, 27 de Março de 1839 | Regimento do Conservatório Geral da Arte Dramática. |
| Doc.14 | Carta de Lei, 04 de Maio de 1839 | Sobre o local para a criação do novo Teatro Nacional. |
| Doc.15 | Portaria, 10 de Maio de 1839 | Sobre os camarotes destinados às autoridades encarregadas da polícia e inspecção dos teatros. |
| Doc.16 | Carta de Lei, 30 de Julho de 1839 | Autorização de venda de terreno para edificação do novo Teatro Nacional. |
| Doc.17 | Decreto, 04 de Julho de 1840 | Ordena que o Conservatório Geral da Arte Dramática se passe a intitular “O Conservatorio Real de Lisboa”. |

| | | |
|--------|---|--|
| Doc.18 | Carta de Lei, 6 de Novembro de 1840 | Promove a formação de uma companhia de accionistas para contratar com a empresa de construção do novo “Theatro Nacional”. |
| Doc.19 | Acta, de 9 de Maio de 1841 | Da 30. ^a Conferência do Conservatório Real de Lisboa. |
| Doc.20 | Decreto, 24 de Maio de 1841 | Estatutos do Conservatório Real de Lisboa. |
| Doc.21 | Decreto, 29 de Maio de 1841 | Confirmando o contrato celebrado entre a Câmara Municipal de Lisboa e a Comissão encarregada da construção do novo Teatro Nacional. |
| Doc.22 | Aviso, 4 de Junho de 1841 Aviso, 21 de Junho de 1841 | Subscrição de empréstimo para construção do novo Teatro Nacional. Propostas aprovadas em Conferência do Conservatório Real de Lisboa, de 14 de Junho de 1840. |
| Doc.23 | Decreto, 16 de Julho de 1841 | Exoneração de Almeida Garrett. |
| Doc.24 | Decreto, 14 de Junho de 1842 | Contrato celebrado com os contratadores do tabaco para a construção do novo “Theatro Nacional”. |
| Doc.25 | Decreto, 17 de Outubro de 1842 | Designação do novo teatro de “Theatro Nacional de Dona Maria Segunda”. |
| Doc.26 | Lei, 29 de Maio de 1843 | Isenta de impostos os objectos importados para o novo Teatro Nacional de D. Maria II. |
| Doc.27 | Decreto, 30 de Janeiro de 1846 | Regulamento para a Administração dos Teatros. |
| Doc.28 | Decreto, 28 de Outubro de 1847 | Regulamento do Palco para o Teatro Nacional de D. Maria II e Regulamento para a leitura, censura, e representação das peças dramáticas. |
| Doc.29 | Decreto, 02 de Maio de 1848 | Reforma do Regulamento para a Administração dos Teatros, de 30 de Janeiro de 1846. |
| Doc.30 | Anúncio, de 27 de Fevereiro de 1849 | Horário de Espectáculo no “Theatro de D. Maria II”. |
| Doc.31 | Portaria, 14 de Fevereiro de 1851 | Estabelece providências para a manutenção do sossego e polícia dos teatros durante os espectáculos e ensaios gerais. |
| Doc.32 | Decreto, 08 de Julho de 1851 | Estabelece a propriedade literária (lei dos direitos de autor). |
| Doc.33 | Portaria, 17 de Setembro de 1853 | Estabelece medidas preventivas contra incêndios nos teatros e mais casas de espectáculos. |
| Doc.34 | Decreto, 22 de Setembro de 1853 | Novo Regulamento para a Administração dos Teatros. |
| Doc.35 | Estatutos, 29 de Novembro de 1855 | “Estatutos da Associação do Theatro da Rua dos Condes”. |
| Doc.36 | Decreto, 04 de Janeiro de 1856 | Aprova os “Estatutos da Associação do Theatro da Rua dos Condes de Lisboa”. |

| | | |
|--------|-----------------------------------|--|
| Doc.37 | Portaria, 14 de Outubro de 1859 | Retira aos actores do Teatro Nacional de D. Maria II a faculdade de escolherem peças para seus benefícios fora do repertório do mesmo teatro. |
| Doc.38 | Portaria, 28 de Fevereiro de 1860 | Proíbe os benefícios particulares no Teatro Nacional de D. Maria II. |
| Doc.39 | Lei, 11 de Agosto de 1860 | Manda aplicar às despesas da administração do Teatro Nacional de D. Maria II um por cento do imposto estabelecido sobre os prémios das lotarias. |
| Doc.40 | Decreto, 04 de Outubro de 1860 | Novo Regulamento da Administração dos Teatros. |
| Doc.41 | Decreto, 10 de Outubro de 1868 | Ordena que o Teatro Nacional de D. Maria II deixe de ser administrado pelo Governo e seja dado à empresa que, em concurso público, ofereça melhores condições. |

Sobre CENSURA:

| | | |
|--------|--------------------------------------|--|
| Doc.42 | Lei, 05 de Abril de 1768 | Cria a “Real Meza Censoria”. |
| Doc.43 | Alvará, 24 de Dezembro de 1768 | Cria a “Impressão Regia”. |
| Doc.44 | Editais, 15 de Setembro de 1770 | Livros proibidos pela Real Mesa Censória. |
| Doc.45 | Editais, 10 de Junho de 1771 | Livros proibidos pela Real Mesa Censória. |
| Doc.46 | Carta de Lei, 21 de Junho de 1787 | Cria e regula a “Real Meza da Comissão Geral sobre o Exame, e Censura dos Livros”. |
| Doc.47 | Carta de Lei, 17 de Dezembro de 1794 | Extingue a “Real Meza da Comissão Geral sobre o Exame, e Censura dos Livros”. |
| Doc.48 | Decreto, 31 de Março de 1821 | Extingue o “Conselho Geral do Santo Officio, Inquisições, e Juizos do Fisco”. |
| Doc.49 | Decreto, 04 de Julho de 1821 | Lei da liberdade de imprensa. |
| Doc.50 | Decreto, 06 de Março de 1824 | Restabelece a autoridade conferida aos “Ordinarios e Meza do Desembargo do Paço” para a censura prévia dos livros e de quaisquer escritos. |
| Doc.51 | Decreto, 18 de Agosto de 1826 | Aprova as instruções sobre a censura prévia. |
| Doc.52 | Carta de Lei, 19 de Dezembro de 1826 | Suspende temporariamente algumas das garantias individuais do Cidadão. |
| Doc.53 | Decreto, 16 de Agosto de 1828 | Extingue a “Comissão de Censura de Papeis Volantes e Escriptos Periodicos”, criada por Decreto de 23 de Setembro de 1826 e determina que a censura prévia destes escritos passe para o Desembargo do Paço. |
| Doc.54 | Decreto, 10 de Julho de 1832 | Suspende algumas das formalidades que garantem a liberdade individual. |
| Doc.55 | Carta de Lei, 22 de Dezembro de 1834 | Lei da liberdade de imprensa. |

| | | |
|--------|--------------------------------------|---|
| Doc.56 | Carta de Lei, 14 de Julho de 1837 | Suspensão das garantias individuais previstas na Constituição. |
| Doc.57 | Carta de Lei, 10 de Novembro de 1837 | Lei da liberdade de imprensa. |
| Doc.58 | Carta de Lei, 14 de Agosto de 1840 | Suspende em todo Continente do Reino por um mês as garantias constitucionais. |
| Doc.59 | Carta de Lei, 19 de Outubro de 1840 | Restrições à liberdade de imprensa. |
| Doc.60 | Carta de Lei, 23 de Outubro de 1840 | Restrições à liberdade de imprensa. |
| Doc.61 | Carta de Lei, 24 de Outubro de 1840 | Revoga a suspensão das garantias da liberdade de imprensa. |
| Doc.62 | Decreto, 07 de Outubro de 1846 | Suspende por trinta dias as garantias individuais e a publicação de periódicos. |
| Doc.63 | Decreto, 05 de Novembro de 1846 | Suspende por mais um mês as garantias individuais e a publicação de periódicos. |
| Doc.64 | Decreto, 06 de Julho de 1847 | Mantem a suspensão das garantias individuais, e da publicação de periódicos. |
| Doc.65 | Lei, 03 de Agosto de 1850 | Restrições à liberdade de imprensa – “Lei da Rolha”. |
| Doc.66 | Decreto, 22 de Maio de 1851 | Revoga a Lei de 3 de Agosto de 1850 (“Lei da Rolha”) e restabelece o princípio da liberdade de expressão. |
| Doc.67 | Decreto, 16 de Janeiro de 1856 | Regula a censura teatral. |

Diversos:

| | | |
|--------|-----------------------------------|--|
| Doc.68 | Decreto, de 05 de Abril de 1911 | Remodela o Decreto de 14 de Março de 1911, que estabeleceu as regras a observar na eleição de Deputados à Assembleia Constituinte. |
| Doc.69 | Lei n.º 3, de 03 de Julho de 1913 | Estabelece um novo Código Eleitoral. |